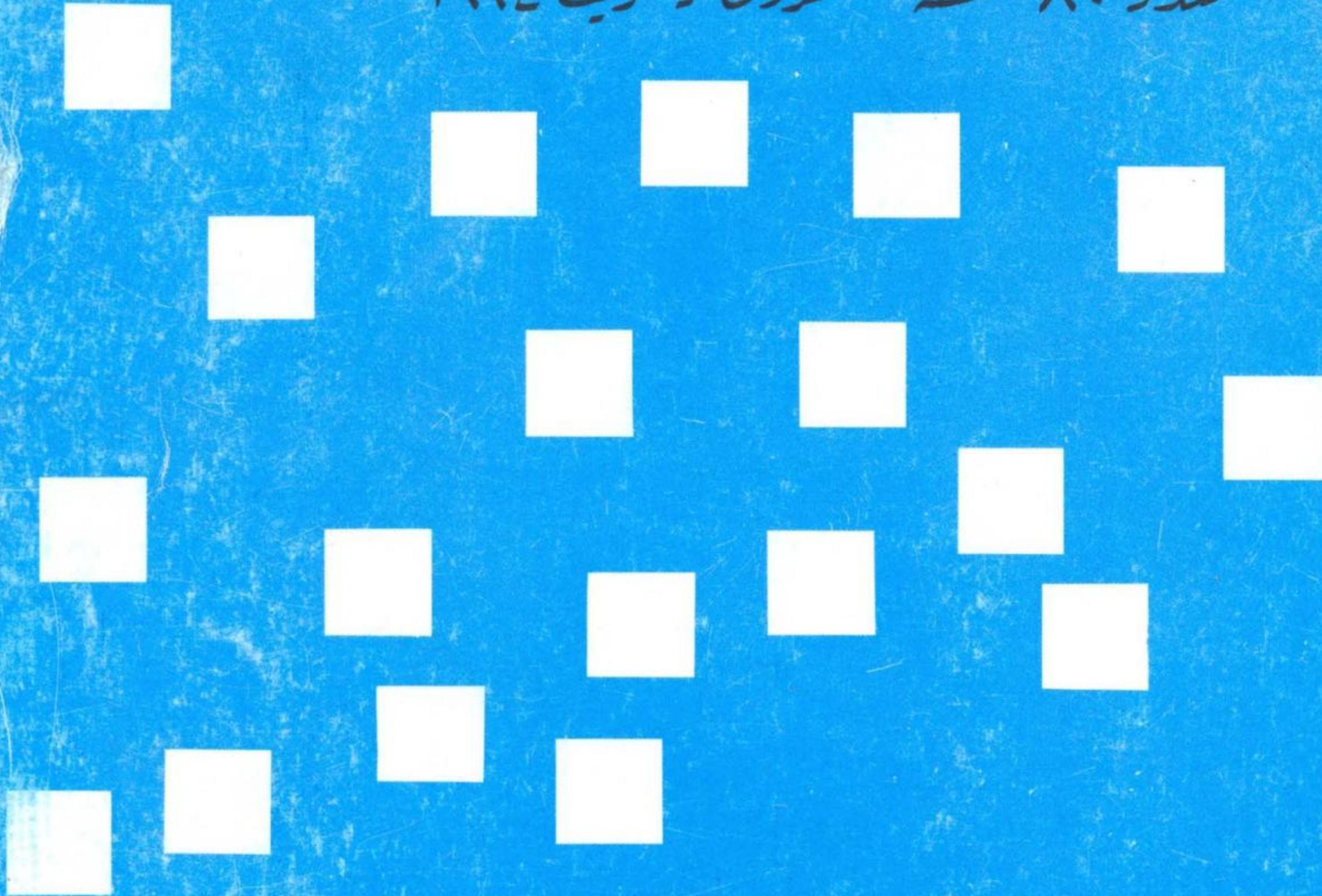




مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٨٠ السنة العشرون - خريف ١٩٩٤



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية متعددة اتجاهات الكتابة والترجمة

العدد ٨٠ السنة العشرون - خريف ١٩٩٤

المدير المسؤول

د. عَيْنِي عَقْلَة عَرْسَان

رئيس التحرير :

إنطوان مقدسي

أمينة التحرير :

د. بشارة شعبان

هيئة التحرير:

• د. ناديا خوست

• حنا سبود

• ميشيل كيلو

• رفعت عطفة



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

lisanerab.com

رابط بديل

الادب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

الاشتراك السنوي

« الادب الاجنبية »

داخل قطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
او ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
او ١٥ دولاراً اميركياً

الدواتر الرسمية داخل قطر ٢٠٠
ليرة سورية

الدواتر الرسمية في الوطن العربي
٢٥. ل.س او ٢٠ دولاراً اميركياً

الدواتر الرسمية خارج الوطن
العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولاراً
اميركياً

اعضاء اتحاد الكتاب ٥ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة
من الادب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها
من صنوف الادب الابداعي وكذلك
في مجالات النقد والبحث
الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
أمانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة
لا تعبّر بالضرورة عن رأي
المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة
لا ترد لاصحاحها سواء نشرت
أم لم تنشر .

دمشق - اوستراد المزة

ص . ب ٢٢٢

ه ٢١٢٤٣٢٩

٢١٢٤٢٩٩

الراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

كلمة التحرير

نضع بين يدي القارئ في هذا العدد من مجلة الأدب الأجنبية ملفاً متميزةً عن ماهية الأدب ، السؤال الذي طرحته في العدد الماضي ووعدنا استكماله في العدد الحالي . ومع درايتي بصفعوية البحث عن أجوبة لسؤال ((ما هو الأدب)) فاني اعتبر المقالات التسعة المقدمة في هذا العدد جهداً جاداً ومسؤولاً في المحاولة للإجابة على هذا التساؤل . وقد لا يكون الجواب مباشرةً على الإطلاق بل قد يظن القارئ للوهلة الأولى أن لا علاقة بما يقرؤه بالسؤال المطروح ولكنه ما أن يستفرق في قراءاته وما أن يطلع على ما جادت به أقلام عالمية في هنا الصيد إلى أن تبدأ صيغة ما للجواب تتشكل في فكره ووجوده . وكما هو معلوم لا يوجد جواب سهل ومبادر لسؤال بهذه الدقة والصعوبة ولكن الجواب يتتخذ شكل دراسات عامة وشاملة ومفيدة توصي بالنهاية بنوع من الجواب .

مقالة تيري إنجلتون والتي ترجمها ثائر ديب تبحث برصانتها وعمق واتزان تعريفاً للأدب عن طريق محاولة تعريف الأجناس الأدبية واستخدام المقارب بينها والفرق بين اللغة التي تستخدم بشكل عادي وبين الأدب

ويسنتج أن لاحكام القيمة التي تطلق على الأدب علاقة وثيقة بالإيديولوجيات الاجتماعية ، فهي لا تشير في النهاية إلى مجرد نون خاص، وإنما إلى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها .

وببحث مقالة بلانشيه والتي ترجمتها الدكتورة فاطمة الجيوسي في توجه الأدب إلى ذاته ومحاولة العودة إلى كنهه . أما مقالة يو. ي. ساخارياكوف والتي ترجمها الدكتور غسان مرتضى فهي دراسة متزنة ومفيدة عن تأثير الأدب الروسي وخاصة أعمال دوستويفسكي على الأدب الواقعي في أمريكا .

أما دراسة الكاتب صلاح حاتم عن الأديب الألماني فولفغانغ بورشيرت « صرخة جيل بلا وداع » فهي قطعة أدبية متميزة تنبض حيوة وترتبط بين الإنسان والأدب والسياسة والتاريخ باسلوب سهل ممتنع . على أن هذه الدراسة يجب أن تستكمل بقراءة القصتين للكاتب بورشيرت نفسه لأنهما تشكلان تطبيقاً مقنعاً للاحكم التي أطلقها الكاتب في المقال . والقصستان موجودتان في ملف القصة وهما « ساعة المطبخ » و « في الليل تنام العرذان » . تشير هذه المقالة دون ادعاء استثناءً هامة عن ماهية الأدب ودور الأدب والأديب خاصة في الأوقات التي يتعرض بها جيل بأكمله إلى عمي الألوان ، يبقى المبدع الحق مثل بورشيرت هو الوحيد المبر .

اما مقال جيسو اف ميووش « من المنفى » والذي ترجمته هاتف الجنابي فيبدو وللهلة الأولى وكان لا علاقة له بموضوع الملف . ولكن محور النقاش يصب في جوهر الملف . ومحور النقاش هو أن ثمة علاقة سرية تربط إبداع الفرد بارض أسلافه ، بالتراب والضوء ، بتردید الكلام

العائلي . يقال إن مصادر الإلهام قد تنصب حينما يسكن المرء في الخارج . ومقال محمد إدريس « همسة عتاب في أذني هنا عبود » يشكل بداية حوار نرحب به بين القراء وما يصدر على صفحات المجلة لأن مقالة إدريس هي حوار بناء لمقال « ماهية الأدب » بقلم هنا عبود والتي نشرناه على صفحات مجلتنا في العدد الماضي . ولن أعلق هنا ولكنني أترك للقارئ حق التقييم .

نستكمل العدد ببعض من روايات القصص وبمسرحيات « سكان المستنقع » للكاتب الافريقي « وول سوينكا » ترجمة سعيد السطلي .

بقي ان نقول إن قدرتنا على تقديم عدد من هذا النوع تعود الى استجابة قرائنا المشكورة في بنى الجهد المتأني والعربيص في محاولة دعوب لمعالجة سؤال اساسي شغل اسلافنا ولا شك انه سيشغل من يستكملون الطريق بعائنا ، الا وهو « ما هو الأدب » . ولا يهدف اي كاتب جاد الى الإجابة عن سؤال كهذا إجابة محددة ومقتضبة بل إن مثل هذا السؤال يدفع بالباحثين للفووص في نقاشات ومناظرات ومراجعات تزيد السؤال عمقاً وحدة وتزيد الجواب متعة وغنى وعلّ هذا هو الهدف الأساسي من طرح هذا السؤال في ملفين من ملفات الأداب الأجنبية . إذا نجحت محاولاتنا في دفع قراء آخرين الى البحث والتفكير في هذه المسألة الهامة القديمة الجديدة اثنا تكون قد حققنا بعضًا من هستفانا .

والله من وراء القصد

أمينة التحرير
د. شينة شعiban



مُنْفَع

ما هو الأذب؟

الادب والنظرية الأدبية

اشكالية التعریف

تیری ایضتوں
ترجمہ: خانہ دب

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هنالك أدب هي نظريته .
ويمكننا أن نبدأ ، فإذا ، بطرح السؤال : ما الأدب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب . حيث يمكن تعريفه ،
على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيلية » imaginative بمعنى التخييل *
أي كتابة ليست حقيقة بالمعنى الحرفي للكلمة . ولكن حتى التفكير الأسرع

Fiction * : مصطلح عام ومتهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الفالب .
وهو لا ينطوي على الشعر والدراما عادة على الرغم من أن كلاً منها شكل من التخييل ،
فكلاهما مصالح أو مفرغ في قالب ومتفرد أو مختلف . وعموماً فإن هذا المصطلح
يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها ، ومن هنا ترجمته بـ « القص »
في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلاً المقالين « قص »
و « تخيل » ، تبعاً للسياق .

فيما يضمها الناس عموما تحت عنوان الأدب يوحى بأن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالادب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير و ويستر ، ومارفل وميلتون ، لكنه يمتد أيضا ليطال مقالات فرنسيس بيكون ، ومواعظ جون دن ، والسيرة الذاتية الروحانية لبيان وكل ما كتبه السير توماس براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على لوبياثان هوبيز وتاريخ الثورة لكلاريندون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، اضافة الى كورني وراسين ، حِكْمَ لاروش فوكولد ، والكلمات التي القاها بوسوية في المآتم ، ومقالات بوالو في الشعر ، وسائل مدام سيفيني الى ابنتها وفلسفة ديكارت وباسكار . أما الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر فيضم عادةً لامب (على الرغم انه لا يضم بنتام) ، وماكولي (ولكن ليس ماركس) ، وميل (ولكن ليس داروين أو هربرت سبنسر) .

ولذا ، فإن التمييز بين « الواقعة » fact و « التخييل » imagination يبدو من غير المحتمل أن يمضي بنا بعيدا ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلا ، أن مقابلتنا بين الحقيقة « التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبدا على السагاتِ^{*} الإيسلنديّة القديمة^(١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استُخدمت ، في إنجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر ، لكل من الأحداث الحقيقية والتخييلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تعتبر

Saga : الساغات سردیات نثرية إیسلندية واسکندينافية قروسطية تحكي عن بطل مشهور او عن عائلة وكذلك عن مأثر الملوك والمحاربين . وقد ظل معظمها شفوية حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها . *

وقائمة إلا بالكاد . فلم تكن الروايات والتقارير الاخبارية وقائمة على نحو واضح ولا تخيلية على نحو واضح : وبالتالي فإن تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين لا تقبل التطبيق^(٢) . ولا ريب أن غياب قد حسب أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حسب أيضا مؤلفو سفر التكوين ، ولكنهم يقرؤون الآن بمثابة « واقعة » من قبل البعض و « تخيل » من قبل البعض الآخر ، ومن المؤكد أن نيومان قد حسب ناملاته اللاهوتية حقيقة ولكنها اليوم « ادب » بالنسبة لكثر من القراء . وعلاوة ، فإن « الادب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائعية » ، يقصى أيضا قدرًا وافرًا من التخييل . كما أن مجلة سوبرمان وروايات ميلزوبون هي تخيلية ولكنها لا تعتبر أدبا على العموم ، وهي لا ترقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيلية ؟

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماماً من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس بما إذا كان تخيليًا أو « تخيلياً » ، وإنما لأنّه يستخدم اللغة بطريق محددة . فالادب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثل « عنفًا منظماً يُرتكب بحق الكلام الاعتيادي » ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها ، وينحرف بصورة منتظمة عن الكلام اليومي . فإذا ما دنوت مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظللين عروس السكينة

٢ - انظر لينارد. ج. ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخيل : انكار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكرة » ، في ادوارد سعيد (محرر) ، الأدب والمجتمع (باتيمور ولندن ، ١٩٨٠).

البِكْر » ، فسوف أدرك للتو انتي في حضرة الأدبي . وانا أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرد ، او ، كما يقول الألسنيون بصورة أكثر تقنية ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدلالات Signifieds والمدلولات Signifiers . فلغتك تلتف الانتباه الى ذاتها ، وتزهو بكينونتها المادية ، الامر الذي لا تبديه عبارة مثل « الا تعلم ان السائقين من ضربون ؟ » .

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلانيون الروس ، الذين ضموا في صفوفهم فيكتور شكلوفסקי ، ورومان جاكوبسون ، وأوسبيب بريك ، ويسوري تينيانوف ، وبوريس إيجنباوم وبوريس توما شيف斯基 . وقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، الى ان تم إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرسة في فن الجدل والمناظرة ، نبذت المذهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركزت الاهتمام بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنص الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يبعد الفن عن الإبهام والغموض وينعني بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعلياً : فالآدب ليس ديناً زائفاً او علم نفس او علم اجتماع وإنما تنظيم محدد للغة . إن له قوانينه وصناعاته* النوعية الخاصة ، والتي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردتها الى أي شيء آخر .

* الصنعة device وتجمع على صنعتين . وقد جاء في المورد للبعليكي ان هي «شيء في الآخر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص في الرواية والسرد ...) » ووضع صنعة مقابل device ينسجم مع التفريق الذي يستعمله النقاد العرب بين الطبيعة والصنعة في الشعر .

والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار ، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعلقة : إنه واقعة مادية ، ويمكن تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلته . وهو مؤلف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف . ولقد علق أوسيب برييك مرة بشكل عابر أن يوجين أونيفين بوشكين كانت ستكتب حتى لو لم يكن بوشكين موجوداً .

والشكلانية Formalism أساساً هي تطبيق للألسنية في دراسة الأدب ، ولأن الألسانية التي نحن بصددها من نوع شكلي ، تعنى ببني اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعلياً ، فقد تفاضل الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي (حيث يمكن للمرء أن يتعرض لفواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المحتوى ، أو قفوا العلاقة على رأسها : فالمحظى هو مجرد « تحفيز » Motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرير الشكلي . وهكذا فإن دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الاسم : فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى بعضها بعضاً . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلاً مجازياً allegory للستاليينية ، بل على العكس ، فإن الستاليينية تقدم فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإن هذا الإلحاح العنيد هو الذي ظفر للشكلانيين من خصومهم باسمهم الإزدرائي ، وعلى الرغم من أنهم لم ينكروا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي - حيث كان بعضهم مرتبطاً بالبلاشفة على نحو وثيق - لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد اعتباطي إلى هذا الحد أو ذاك من « الصناعات » ، ولم يتوصلاً إلا لاحقاً إلى رؤية

هذه الصنعت بمتباينة عناصر او « وظائف » متربطة interrelated ضمن نظام نصي كلي . وتضم هذه « الصنعت » كلام من الصوت ، والمخيلة والإيقاع ، والنحو ، والعرض ، والقافية ، والتقنيات السردية ، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ، وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو اثرها « المفَرِّب » Estranging او « النازع للألفة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ، هو أنها « تشوّه » اللغة الاعتيادية بطريق شتى فتحت ضغط الصنعت الأدبية ، تتشدد اللغة الاعتيادية ، وتتكثف ، وتتلوي ، وتدخل ، وتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جعلت غريبة » ، وبسبب من هذا التغير ، فإن العالم اليومي أيضا يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتابة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائنة ، كليلة ، أو « مُؤْتَنَّمة » ، كما يقول الشكلانيون . أما الأدب ، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للغة ، فيتعش هذه الاستجابات المعتادة ويحمل الموضوعات أكثر « قابلية للإدراك » . ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفا ووعيا للذات من المعتاد ، فإن العالم الذي تحتويه تلك اللغة يتجدد وبصورة حيوية . وربما كان شعر جيرارد مانلي هو بكتنز مثالا حيا على ذلك . فالخطاب الأدبي يغرب او يستلب الكلام الاعتيادي ، ولكنه في فعله هذا ، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا الى تملك اكثر امتلاء وصميمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك او ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي تحرك فيه بالذات . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة او اتقل بالابخرة والغبار فاننا نضطر لأن تعنى بتنفسنا باحتراس طارئ ، وقد يكون لذلك اثره بوصفه تجربة عميقة فيما يتعلق بحياتنا الجسدية . ونحن نقر ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف

كبير اهتمام الى بنيتها السردية ، أما حين تتوقف قصة فجأة وتبدأ من جديد ، وتحول على نحو متواصل من مستوى سردي آخر وتوانى عن الوصول الى ذروتها لكي تبقىنا في ترقب وتشوّق ، فاننا نصبح واعين على نحو طازج بالكيفية التي تبني بها كلما اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلانيون ، تستخدم صنعت « معاقة » أو « مؤخرة » لكي تبقى انتباها مشدوداً إليها ، فهذه الصنعت ، في اللغة الأدبية ، « تفشي سراً » . وهذا ما دفع شيكلاوفسكي لأن يعلق بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن تريسترام شاندي ، تلك الرواية التي تعمق خط القصة story - line الخاص بها كثيراً لدرجة أنه لا يتضاعد إلا بالكاد ، معتبراً أنها « الرواية الأشد نموذجية في الأدب العالمي » .

وإذا ، فقد رأى الشكلانيون اللغة الأدبية بمثابة طقم من الانحرافات عن معيار ، ونوع من العنف الألسني : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية » التي نستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه . فعلى الرغم من أن « اللغة الاعتيادية » مفهوم أثير لدى بعض فلاسفة اوكتسفورد ، إلا أن لغة فلاسفة اوكتسفورد الاعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف في العادة عن الطريقة التي تحدثان بها مع خوري المنطقة ، وال فكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي ، هي أخدودة . فإذا لغة فعلية تتألف من مجال معقد جداً من الخطابات ، تختلف تبعاً للطبقة ، والدين ، والجنس ، والمنزلة وهلمجراً . ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحدة على نحو منحكم في جماعة السنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف

الآخر : فكلمة « زفاف » كمقابل لكلمة « جادة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي * . وحتى النص الاشد « نثرة » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب من التزامه مهجور الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود الى حضارة زالت منذ زمن بعيد ، فاننا لا نستطيع ان نحدد ما اذا كانت « شعرا » ام لا بمجرد معاينتها ، فقد لا يكون لدينا اي منفذ الى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن انها « منحرفة »، فإن ذلك لا يثبت بعد انها شعر إذ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلا . كما اننا لا نستطيع بمجرد النظر فيها ان نحكم انها ليست قطعة من الادب « الواقعى » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعليا بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعنى .

ولم يكن الشكلانيون بالغافلين عن كل هذا . فقد ادرکوا ان المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي او تاريخي الى آخر – وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموضع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة ان قطعة من اللغة هي « متفربة » لا يضمن ان تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست متفربة إلا قبلة خلفية السنوية معيارية معنية ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فان الكتابة تكف عن كونها مندركة بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكف هذا النوع من اللغة عن

* برايتون ، مدينة ساحلية في جنوب انجلترا . ولغة الجنوبيين رسمية ومهدبة عادة .
اما بارنزلي ، فهي مدينة في شمال انجلترا ومعظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتتறجف اللغة المستعملة هناك عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

كونه شعرياً . وبعبارة اخرى ، إن الادبية literariness ، بالنسبة للشكلاينيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية differential بين ضرب من الخطاب وآخر ، وليس خاصية معطاءة الى الابد . وهم لا يرکزون على « الادب » ، بل على « الادبية » - اي على تلك الاستخدامات الخاصة للغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الادبية » ولكننا نجدها أيضاً في كثير من الأماكن خارجها . وكل من يعتقد أن « الادب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للغة لا بد أن يواجه واقعة ان ثمة استعارة في مانشستر أكثر مما لدى الشاعر مارفل* . وأن ما من صنعة « أدبية » - سواء كانت كناية او كناية جزئية ، او نفي الفد ، او مقابلة عكسية وهلمجراً* - إلا وتستخدم بصورة كثيفة تماماً في الخطاب اليومي .

بيد أن الشكلاينيين يواظبون على افتراض أن (التغريب) الغرابة هي جوهر الادبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للغة أمراً نسبياً ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلق قائلاً : « هذه

* مانشستر ، مدينة صناعية في شمال انجلترا تميز بكثره سكانها من الطبقة العاملة . واندرو مارفل من الشعراء الميتافيزيقيين الذين عرروا بصورهم الاصلية الملفتة للانتباه وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالاً فنياً .

* الكناية metonymy ، هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستخدام « قدر » لتدل على « الماء » في جملة « القدر يغلي » . والكناية الجزئية litotes synecdoche ، هي اطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الفد هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « غير رديء » بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية chiasmus فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة او في جملة تالية .

خربيشة شنبية ! » فهل هذه لغة « أدبية » أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية » ، لأنها مستمدّة من رواية نوت هامسون الجوع . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا ترتكز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإنحدى الإجابات على السؤال السابق هي أنها مستمدّة من رواية الجوع لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابة نصاً « تخيلياً » ، ويقدّم نفسه بوصفه « رواية » ، والتي قد تدرج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما إلى ذلك . وإذا فإن السياق يقول لي إنها أدبية ، أما اللغة ذاتها فلا تملك أية خصائص أو صفات متصلة يمكن أن تميزها عن أنواع أخرى من الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون معجبًا بما فيه من براعة أدبية . وإن نفكّر في الأدب كما يفعل الشكلانيون يعني في الواقع أن نفكّر بكل الأدب بوصفه شعرًا . وما له دلالته أن الشكلانيين ، حين يدرّسون الكتابة التثريّة ، غالباً ما يطبقون عليها تلك الأنواع من التقنيّة التي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعتبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر – فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعني ذاتها أو تنمّ عن ذاتها أنسنة بأيّة طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجذب انتباها مفرطاً إلى ذاتها : فهم يعجبون بوضوحها المقتضب أو رزانتها المنضبطة . ثم ماذا عن النكات ، وأغانٍ وصيحات التشجيع في كرة القدم ، وعنوانين الصحف ، والإعلانات ، والتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « الغرابة » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفّر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره

منفرّبًا . فلنأخذ ، مثلاً ، عبارة نشرية ، واضحة تماماً كتلك التي يراها المرء أحياناً في ميترو الأنفاق في لندن « Dogs must be carried » . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن عليك أن تحمل كلباً على السلم الدوار ؟ أم أنك قد تحرم من استخدام السلم الدوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجينًا شارداً تحضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ إن كثيراً من الملاحظات الواضحة في الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلاً ، « Refuse Tobe put in This basket » ، أو إشارة المروor البريطانية « Wayout » ** كما يقرؤها شخص من كاليفورنيا . ولكن حتى لو وضعنا جانباً هذه الالتباسات المريكة ، يبقى واضحاً بالتأكيد أن ملاحظة ميترو الأنفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك التقطيع المهدّد ، والمفاجيء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ، ويجد عقله منساقاً، حين يصل إلى ما في كلمة « carried » من إلماع خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبيّن في خفة والتواه كلمة « escalator » محاكاً لحركة هذا الشيء الدوار ، صعوداً وهبوطاً . وقد يكون هذا ضرباً عقيماً من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عقماً من الزعم الذي يدعّي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعرى لمبارزة ، وهو يتمتع

* « يجب حمل الكلاب على السلم الدوار » .

* « ارفع أن توضع في هذه السلة » أما معناها الحقيقي والمعارف عليه فهو : (يجب وضع القمامات في هذه السلة) .

** « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يعتبرها نوعاً من الطرد والإهانة . لأنها قد تعني (آخر) .

على الأقل بمعية الإلماع إلى أن « الأدب » قد يكون في النهاية مسألة تتعلق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلق بما تفعله الكتابة بالناس .

ولكن حتى لو أن أحداً ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فإن ذلك يبقى أمر فرائتها باعتبارها شعراً ، والذي لا يشكل سوى جزء مما يضمّه الأدب عادةً . دعونا ننظر إذاً في طريقة أخرى من « سوء القراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلاً مما نحن فيه . لنتخيل سكريراً في آخر الليل يتربّح على درابزين السليم الدوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدة ثم يغمض لنفسه « كم هذا صحيح ! » أي نوع من سوء الفهم يحصل هنا إن ما يفعله السكري ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أعرافاً معينة في القراءة على كلماتها ، فإنه يشتملها خارج سياقها المباشر ويعمّها بعيداً عن غرضها الدرائي باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقيناً أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدباً . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارة في أوزان شعرية ، أنه لا يفترض بنا أن نسأل عما إذا كان لديه حقاً تلك الحبيبة التي تبدو له ، لسبب غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئاً ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذاً ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للحليب ، لا يخدم أي غرض عملي مباشر ، وإنما يجب اعتباره بمثابة إِحالة إلى حالة عامة للأمور والأشياء . وفي بعض الأحيان ، وإن يكن ليس دوماً ، قد يستخدم الأدب لغة خاصة وكانتها ليجعل هذه الواقعية واضحة – أي ليدلّ على أن الرهان هو طريقة الكلام عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتم الكلام عنه ،

يعتبر في بعض الأحيان إشارة إلى أنها تعني بالأدب نوعاً من اللغة ذاتية المرجعية ، لغة تتكلم عن ذاتها .

يد أن هناك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فأولاً ، إن جورج أورويل ربما كان ينصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتم تصنيفه أدباً تعتبر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يقال هامة بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعة » هي جزء مما يعني بكلمة « الأدب » ، فإن ما يترتب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن يقرأ بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة – قصائد ، مسرحيات ، روايات – يقصد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعة » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تقرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبن للإمبراطورية الرومانية لا لأنني مضلل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطعنني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبن النثري ، أو أجد متعة باللغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولتكن قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائي الياباني ، ما إذا كان الورد الأحمر منتشرًا في بريطانيا القرن الثامن عشر . ولسوف يقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ولكن إلا أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عمت ما ي قوله عن الحرب الأهلية الإسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكademie كانت قد « بُنيت » على هذا النحو ، لكن

يصبح أيضاً أن كثيرة منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة أن تبدأ حياتها باعتبارها تاريخاً أو فلسفه ومن ثم يتم تصنيفها كأدب ، أو يمكن لها أن تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيمة بسبب من دلالتها الأركيولوجية . وبعض النصوص تولد أدبية ، وببعضها يتحقق الأدبية ، وببعضها تنضوي عليه الأدبية إضفاءً . وقد يبلغ الاستيلاد في هذا الصدد قدرًا أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فإذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها علاقة بالكتابه أكثر مما يمكنه أن يفكر به بوصفه خاصية أو مجموعة من الخصائص التي تتكتشف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ بيولف^{*} وحتى فيرجينيا وولف . فليس من السهل أن نعزل ، من بين كل ما أطلق عليه اسم « الأدب » ، مجموعة ثابتة من السمات المتأصلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن محاولة تعيق السمة المفردة المميزة التي تشتراك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لآية قطعة من الكتابة أن تقرأ « بصورة غير ذرائعة » ، إن كانت « غير الذرائعة » تعني أن يقرأ النص بوصفه أدباً ، تماماً كما يمكن لآية كتابة أن تقرأ « بصورة شعرية » . فحينما أحدق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامةً عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث ، قد

* ملحمة مكتوبة عام 725 م. باللغة الإنجليزية . وهي أقلم قصيدة باقية في آية لغة أوربية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها 3182 بيتاً .

يقال عندها إني أقرؤه بوصفه أدبا . ولقد حاول جون . م . إيليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل الكلمة « Weed »^{*} فالأشباب الضارة ليست أنواعا محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائي في الجوار لسبب أو لآخر^(٢) . ولعل الأدب يعني شيئاً مشابهاً لعكس ذلك : أي نوع من الكتابة التي يشتمنها أحد ما ويقيّمها عالياً لسبب أو لآخر . وكما يمكن للfilosophes أن يقولوا ، فإن « الأدب » و « العشبة الضارة » هما مصطلحان وظيفيان وليسَا وجوديين Ontological : فهما يحكيان لنا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نص أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقاته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تنساط به والممارسات التي تتعنقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعة للغة ، فإننا نبقى دون أن نتوصل بذلك إلى « جوهر » الأدب لأن الأمر على هذه الشاكلة أيضاً بالنسبة لممارسات السنوية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبداً ، على أيّة حال ، أن " بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي تقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الاحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعة » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ، وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كف الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة .

Weed :

* عشبة ضارة

٢ - نظرية النقد الأدبي : تحليل منطقى (بيركلى ، ١٩٧٤) ، صص ٣٧ - ٤٢ .

ولعل ما نقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلا معنىً نوعياً ومحدداً تارياً خيالياً في حقيقة الأمر.

لم نكشف بعد ، إذا ، سر ما يجعل لامب ، وماكولي وميل أدباء من دون بنتام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأوائل أمثلة من « الكتابة الجميلة » ، في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح إلى حد بعيد ، في حكمي على الأقل ، لكن له ميزة الاشارة إلى أن البشر بوجه عام يسمون « أدباء » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال عما إذا كان صححاً تماماً أن ليس ثمة « أدب رديء » . فقد اعتبر أن هناك مبالغة في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن أكف عن اعتبارهما أدباء . وقد تعتبر أن ريموند شاندلر* « جيداً في نوعه » ، ولكن ليس أدباً على وجه الدقة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً حقاً – إذا كان جاهلاً بالقواعد ولم يَبْنِ مهتمماً سوى بالفقران البيضاء – فان الناس عندها قد لا يسمون أعماله أدباً على الاطلاق ، حتى ولا أدباً رديئاً . ويبدو يقيناً أن لا حكم القيمة علاقة كبيرة بما يحكم عليه أنه أدب وما يحكم عليه أنه ليس كذلك – وهذا لا يعني بالضرورة أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها ينبغي أن تكون من النوع الذي يحكم عليه أنه جميل : حيث يمكن أن تكون مثلاً متذنياً من نوع قيم عموماً . وما من أحد يزعجه القول إن بطاقة الباص مثال للأدب المتذني ، لكن البعض قد يقول إن شعر أرنست دوسن أدب متذني . وبهذا المعنى ، فان مصطلح « الكتابة

* ريموند شاندلر ، كاتب أمريكي معاصر يكتب روايات جريمة .

□ الادب والنظرية الادبية □

الجميلة » ، او الاداب الجميلة» هو مصطلح ملتبس : فهو يشير الى ضرب من الكتابة التي تثمن عاليًا عموما ، لكنه لا يحملنا بالضرورة على الاقتناع بان عينة منها هي « جيدة » .

وعلى الرغم من هذا التحفظ ، فإن الاشارة الى ان « الادب » هو نوع من الكتابة التي تثمن عاليًا تبقى إشارة مثقفة . بيد أن لها عاقبة مدمرة تماما . فهي تعني أن بمقدورنا أن نطيح مرة والى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقوله « الادب » مقوله « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة بصورة أبدية ولا تقبل التغير . فأي شيء مما اعتبر بمثابة ادب ثابت ولا شك فيه - كشكسبير ، مثلا - يمكن أن يكف عن كونه أدبا . وأية قناعة بأن دراسة الادب هي دراسة لكيان راسخ ومُعَرَّف بدقة ، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلی عنها بوصفها وهما . فبعض أنواع التخييل هي ادب وبعضها ليس كذلك ، وبعض الادب تخيلي وبعضه ليس كذلك ، وبعض الادب معتقد بذاته لفظيا ، في حين أن بعض البلاغة المنمقة ليست أدبا . والادب ، بمعنى مجموعة الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متصلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتي « ادب » و « أدبي » فاني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير الى أن هذين المصطلحين لا يفيان بالفرض حقا ولكننا لا نملك الان أفضل منهما .

belles lettres ●
النظر اليه في بعده الاجتماعي - التاريخي ، والبعد عن اعطائه صبغة المطلقية . فهو يميز « الادب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية وال نحوية والكتابية التي خصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل ما لا يخضع لقوانينه ومقتضياته .

إن تعريف الأدب ككتابات ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول، « تغير العصور ، أما القيم فلا » ، وكانت لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي أضحوكة للجميع . وكما يمكن للناس أن يعالجوه عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي ، أو العكس ، فإنهم قد يبدّلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة . بل إنهم قد يبدّلون آراءهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو غير ذلك . وهذا ، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنياً بأنه أدب : فقد يواظبون على تسميته أدباً ، وهم يعنون بصورة ما أنه ينتمي إلى نمط من الكتابة يعتبرونه قيمةً عموماً . ولكن هذا لا يعني أن ما يطلق عليه اسم « الناموس الأدبي » * ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي تمييزه بوصفه بناءً ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة . فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيم في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أيِّ كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي : فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غایيات معينة . وبالتالي فإن من الممكن تماماً ، وبعد تحولٍ عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ، أن

* canon : إن الـ « literary canon » هو مجموعة من الكتابات التي تكرس وتترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح عادةً إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس الـ « apocrypha » أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين . ويمكن اطلاق المصطلح على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصلية ، كان نقول مثلاً ، الناموس الشكسبيري .

ننفع في المستقبل مجتمعا لا يكون قادرا على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آتئذ على نحو مؤسٍ، مليئة بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة وغير ذات صلة . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمة من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر . وعلى الرغم من أن كثيرا من البشر سيعتبرون مثل هذا الشرط الاجتماعي مفقراً على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود الاـ نفكـرـ في إمكانـيـةـ أنـ يـنشـأـ بالـآخـرـيـ عنـ خـصـبـ اـنسـانـيـ عـامـ . ولطالما أقلق ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محظوظا بـ «ـ سـحـرـ أـبـدـيـ »ـ ، على الرغم من أنـ الشـرـوـطـ الـاجـتـمـاعـيـةـ التـيـ اـنـتـجـتـهـ قدـ زـالـتـ مـنـذـ أـمـدـ بـعـيدـ ، ولكنـ كـيـفـ لـنـاـ أـنـ نـعـرـفـ أـنـ هـنـاـ سـيـبـقـىـ سـاحـرـاـ «ـ إـلـىـ الـأـبـدـ »ـ ، ماـ دـامـ التـارـيـخـ لـمـ يـنـتـهـ بـعـدـ ؟ـ دـعـونـاـ نـتـخـيلـ أـنـاـ بـفـضـلـ بـحـثـ أـرـكـيـولـوـجـيـ مـاهـرـ قدـ اـكـتـشـفـنـاـ قـدـرـاـ كـبـيرـاـ جـديـداـ مـنـ الـعـلـومـاتـ عـمـاـ كـانـتـ تـعـنـيـهـ التـرـاجـيـدـيـاـ الـأـغـرـيـقـيـةـ فـعـلـيـاـ لـجـمـهـورـهـاـ الـأـصـلـيـ ،ـ وـأـدـرـكـنـاـ أـنـ تـلـكـ الـاـهـتـمـامـاتـ بـعـيـدةـ كـلـيـاـ عـنـ اـهـتـمـامـاتـنـاـ الـرـاهـنـةـ ،ـ وـرـحـنـاـ نـقـرـاـ مـسـرـحـيـاتـ ثـانـيـةـ فيـ ضـوـءـ هـذـهـ الـعـرـفـةـ الـمـعـمـقـةـ .ـ فـقـدـ تـكـوـنـ إـحـدـىـ النـتـائـجـ أـنـ نـكـفـ عـنـ الـاسـتـمـتـاعـ بـهـاـ .ـ وـقـدـ نـجـدـ أـنـاـ كـنـاـ نـسـتـمـتـعـ بـهـاـ مـنـ قـبـلـ لـأـنـاـ كـنـاـ نـقـرـؤـهـاـ دـوـنـ درـأـيـةـ فيـ ضـوـءـ اـنـشـغـالـاتـنـاـ الـخـاصـةـ ،ـ وـمـاـ أـصـبـحـ ذـلـكـ غـيرـ مـمـكـنـ ،ـ حـتـىـ كـفـتـ الدـرـاـمـاـ تـمـاماـ عـنـ إـلـفـضـاءـ إـلـيـنـاـ بـدـلـالـتـهاـ وـأـهـمـيـتـهاـ .ـ

نـحنـ دـوـمـاـ نـؤـوـلـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ إـلـىـ حـدـ مـاـ فـيـ ضـوـءـ اـهـتـمـامـاتـنـاـ الـخـاصـةـ .ـ وـأـحـدـ مـعـانـيـ «ـ اـهـتـمـامـاتـنـاـ الـخـاصـةـ »ـ هوـ أـنـاـ عـاجـزـونـ عـنـ الـقـيـامـ بـأـيـ شـيـءـ آـخـرـ .ـ وـهـذـهـ الـوـاقـعـةـ قـدـ تـكـوـنـ وـاحـدـاـ مـنـ الـأـسـبـابـ التـيـ تـفسـرـ اـحـتـفـاظـ أـعـمـالـ أـدـبـيـةـ مـعـيـنـةـ بـقـيـمـتـهـاـ عـبـرـ الـقـرـونـ .ـ وـقـدـ يـكـوـنـ السـبـبـ ،ـ بـالـطـبـعـ ،ـ أـنـاـ مـاـ نـزـالـ نـتـقـاسـمـ مـعـ الـعـمـلـ كـثـيـراـ مـنـ اـهـتـمـامـاتـ ،ـ وـلـكـنـهـ قـدـ يـكـوـنـ أـيـضاـ أـنـ الـبـشـرـ لـاـ يـقـيمـونـ فـيـ الـحـقـيـقـةـ الـعـمـلـ «ـ نـفـسـهـ »ـ عـلـىـ الـاطـلاقـ ،ـ

على الرغم من أنهم قد يحسبون العكس . فهو ميروس «نا» ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير «نا» مطابق لشكسبير معاصريه ، وبالآخرى فإن المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير «مختلفين» ، وتتجدد في هذه النصوص عناصر تقييمها وأخرى تحظى من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فإن كل الأعمال الأدبية «تتعاد كتابتها» ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرؤها ، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة «إعادة كتابة» أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ، وهذا واحد من الأسباب التي تفسر أن ما يعتبر أدباً هو أمر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلب لأن أحكام القيمة «ذاتية» . فتبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسمًا بين وقائع راسخة «خارجها هناك» مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية «داخلها هنا» مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة ليبيتس تحول من نبرة تفطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقيدة . كما تكون الواقع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . ويكون ثمة اختلاف واضح بين ثلاثة واقعة ، مثل «هذه الكاتدرائية شُيِّدت في عام ١٦١٢» ، وتسجيل حكم قيمة ، مثل «هذه الكاتدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية» . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أرى زائرة غريبة محظوظة انجلترا ، فاكتشف أنه يحيّرها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني : لماذا تواصل التأكيد على توارييخ تشويش كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهنجاس بالأصول ؟ وقد تتبع قائلة : في المجتمع الذي أعيش فيه لا نحتفظ على الاطلاق بأي سجل لمثل هذه الأحداث ، فنحن نصف مبانينا بدلاً من ذلك

تبعاً لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو أنه يوضح جزءاً من النظام اللاواعي لاحكام القيمة التي تبطن أقوالى الواسفة . وأحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكاتدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفظ وقائي يصدر عنى يمكن أن يكون في منجي منها . فالاقوال التي تتحدث عن واقعة هي أقوال في النهاية ، وتفترض عدداً من الأحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جديرة بالقول ، وهل هي أجرد بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهّل لقولها وال قادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلمجرا . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاظم أيضاً في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الألسنيون باللغة « التوكيدية » Phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين أجازتك أطراف الحديث عن الطقس أدلة أيضاً أني اعتبر الحديث معك قيمة ، وأنني أعتبرك شخصاً جديراً بالبحث معه ، وأنني لست شخصاً انطوائياً أو بقصد المباشرة في نقد مفصل لظهورك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرد تماماً . وبالطبع فإن القوال الذي يشير إلى زمن بناء الكاتدرائية يعتبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلق بطاراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضاً تخيل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحوناً بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحاً مترادفتين إلى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلة عنيدة وحسب من بيننا تشتبث بالاعتقاد أن تاريخ تشبييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يعتبر بمثابة طريقة لها سنتها code في الإشارة إلى نوع من التخرب . إن أقوالنا الواسفة كلها تحرك ضمن

شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحدنا للأخر مطلقاً . والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائمة يمكن من ثم أن تشوها المصالح والاحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ، وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الاطلاق ، حيث لن يكون هنالك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالصالح مكون أساسى من مكونات معرفتنا ، وليس مجرد أهواء وتحيزات تعرضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خلواً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل الى الموز مجرد أمر خصوصي بحق ، على الرغم من أن ذلك موضع شك في الواقع . ولعل تحليلاً دقيقاً لذوقى في المأكل ان يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة في الطفولة الباكرة عملت على تشكيلي ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وإخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي فطرتْ عليها بوصفها فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليَّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جذورها في البيولوجيا البشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماสيع . وقد لا تتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقه » معينة في الرؤية والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تحويل الحياة . وصحيف أن أحداً لن يعاقبني إن لم ترق لي قصيدة لجون دن ، لكنني قد أ تعرض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دن ليست أدباً على الاطلاق . وصحيف أنني حر في أن أصوات لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي الى السجن في

□ الأدب والنظرية الأدبية □

ظروف استثنائية معينة فإذا حاولت أن تصير تبعاً لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يقتضي تحيزاً أعمق ليس إلا – وهو التحيز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل بضع سنوات .

إن بنية القيم الخفية إلى حد بعيد والتي تشكل وتبطن أقوالنا الوقائجية هي جزء مما نعنيه بـ «الإيديولوجيا» . فأنما أعني بـ «الإيديولوجيا» ، تقربيباً ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتتج عن هذا التعريف الأولي للإيديولوجيا أن أحکامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يقال عنها جميعاً وبصورة مفيدة إنها إيديولوجية . وعلى سبيل المثال، إنه من المفروض فيماينا بعمق أن تخيل أننا نتحرك قدماً نحو المستقبل (ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحرك رجوعاً إليه) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية قد تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوماً وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ «الإيديولوجيا» مجرد القناعات المتأصلة بعمق ، واللاواعية غالباً التي يحملها البشر ، بل أعني بتتجديداً أدق تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والادراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفظ على السلطة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة النقد التطبيقي (١٩٢٩) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ. ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيمة أن تكون نزوية ذاتية تماماً وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد،

وسؤالهم تقييمها ، بعد ان حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلبة الى حد بعيد ، وعلى نحو مشين : فقد خضوا مقام شعراء تمعوا بقداسة القدم وامتدحوا مؤلفين باهتين . ييد ان الوجه الاشد اهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح انه قد خففي تماما على ريتشاردز نفسه ، هو في رأيي ذلك الاجماع المحكم في التقييمات اللاواعية التي تبطئ هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عفويا من عادات في الإدراك والتأويل – ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنتائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزيين شبابا ، يبغض ، من الطبقة العليا او الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، تلقوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجاباتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية » الخالصة . فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبیخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافة على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم او تأويل نceğiادي « خالص » . وإنما كان أحد يستحق التوبیخ فهو أ. ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادرًا ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيمبرجي الذكر من الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، ان يموضع سياق المصالح التي يتقاسماها الى حد بعيد هو نفسه ، ولم يستطع وبالتالي ان يدرك تماما تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محددة ومبنية اجتماعيا .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولمة « موضوعية » واصفة ، فإن ذلك

□ الادب والنظرية الاجنبية □

لا يعني ان الادب مقتصر على ما يختار البشر بصورة نزوية أن يطلقوا عليه هذا الاسم . فليس ثمة مطلقا ما هو نزوي بشأن مثل هذه الانواع من احكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتز شأنها شأن مبني الإمبراير ستيث . وإذا ، فان ما أزل النقاب عنه الى الان لا يقتصر على أن الادب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وان احكام القيمة التي يتشكل بواسطتها متغيره تاريخيا ، وإنما أزلنا النقاب ايضا عن ان لاحكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالآيديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية الى مجرد ذوق خاص ، وإنما الى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معنية سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها .



M. Blancher , Liure à Venir , idees , nrf

Le Liure à veiur

الأدب ، إلى أين ؟

د. فاطمة الجبوسي

اختفاء الأدب :

يحدث أن نسمع بعضاً يطرح أسئلة غريبة ، هذا السؤال على سبيل المثال : « ما هي اتجاهات الأدب الراهن ؟ » أو أيضاً : « الى أين يذهب الأدب ؟ » أجل ، سؤال يشير الاستغراب ، ولكن الأغرب هو أنه إن كان ثمة اجابة فهي سهلة ! الأدب يتوجه نحو ذاته ، نحو ماهيته التي هي الاختفاء .

إن هؤلاء الذين يحتاجون إلى تأكيدات على هذه الدرجة من العمومية يمكنهم الالتفات إلى ما ندعوه التاريخ . وسيعلمون ما يعنيه قول هيجل المؤثر : « الفن في نظرنا شأن من الماضي » ، كلام قاله هيجل بجرأة في مواجهة غوته ، في فترة الاندفاع الرومنسي وعندما كانت الموسيقا ، والفنون التشكيلية ، والشعر أعمالاً عظيمة ، هيجل الذي يفتتح دروسه في الجماليات بهذه الجملة الثقيلة ، يعرف ذلك . إنه يعرف أن الفن لا تعوزه الأعمال الفنية ، ويعجب بأعمال معاصريه وأحياناً يفضلها (كما

كان يجهلها أيضا) ومع ذلك « فالفن في نظرنا شأن من الماضي » . لم يعد الفن قادرا على حمل الحاجة الى المطلق . إن ما يؤخذ في الحسبان بشكل مطلق، هو بعد الان اكتمال العالم ، وجدية العمل، ومهمة الحرية الحقيقية . والفن لا يكون على مقربة من المطلق إلا في الماضي وفي المتحف وحده ما زال يحتفظ بقيمة وسلطاته ، أو السخط عليه disgrâce وما هو اكثـر خطورة ، يتهاوى فيما حتى يغدو مجرد متعة جمالية أو ملحقا للثقافة .

هذا الوضع معروف جدا ، إنه مستقبل أمسى حاضرا . في عالم التقنية يمكن الاستمرار بتقريظ الكتاب وإثراء الرسامين ، يمكن تسجيل الكتب ونشر المكتبات ، يمكن تكريس مكان للفن لأنـه نافع أو لأنـه غير نافع ، يمكن إلزامه والانتقاد من قيمته أو تركه حرـا . لعل الحظ ، في هذه الحالة المناسبة ، هو الأكـثر شـرا . dé favorable

بحث غامض ، ومعنى :

هكـذا يتـكلـمـ التـارـيخـ بشـكـلـ فـجـ . ولـكـ إنـ نـحنـ التـفـتـنـاـ نحوـ الـادـبـ اوـ نـحوـ الـفـنـونـ ذاتـهاـ ، فـانـ ماـ يـبـدـوـ آنـذـاكـ تـقولـهـ مـخـتـلـفـ جـداـ . كـلـ شـيءـ يـحدـثـ وـكـانـ الـابـداعـ الـفـنـيـ ، مـادـامتـ الـازـمـنـةـ تـنـغلـقـ عـلـىـ أـهـمـيـتـهـ باـنـصـيـاعـهـ لـحـرـكـاتـ غـرـيـبـةـ عـنـهـ ، يـقـرـبـ مـنـ ذـاتـهـ بـرـؤـيـاـ أـكـثـرـ تـطـلـبـاـ وـأـكـثـرـ عـمـقاـ ، وـلـكـنـهاـ لـيـسـ أـكـثـرـ كـبـرـيـاءـ :

الـذـيـ يـظـنـ أـنـهـ يـرـفعـ الشـعـرـ بـأـسـطـورـتـيـ Sturm and Drang بـرـومـثـيوـسـ وـمـحـمـدـ ، إـنـ مـاـ يـمـجـدـ آنـذـاكـ ، لـمـ يـكـنـ الـفـنـ ، بلـ الـفـنـانـ الـمـبدـعـ ، الـفـرـديـةـ الـقـوـيـةـ ، وـكـلـ مـرـةـ يـفـضـلـ الـفـنـانـ عـلـىـ الـعـمـلـ ، وـيـعـنـيـ هـذـاـ

التفضيل ، وهذه الحماسة للعبري تهاوي الفن ، والتراجع أمام قوته الخاصة ، والبحث عن احلام معاوضة ، هذه التطلعات المبعثرة . على انها رائعة ، والتي يعبر عنها نو فاليس بشكل غامض mysterieusement « كلينفهور ، شاعر خالد ، لا يموت ، يبقى في العالم » ، او ايضاً ايشندورف (Eichendorff) : « الشاعر هو قلب العالم » لا تشبه بشيء التطلعات التي بعد ١٨٥٠ ، التاريخ الذي انطلاقاً منه يتوجه العالم الحديث ويذهب بتصميم نحو مصيره ، يعلنها (التطلعات) مالارمه وسيزان Césanne Mallarmé الحديث بحركته .

مالارمه وسيزان لا يجعلاننا نحلم بالفنان بوصفه فرداً اهم وأبرد من الافراد الآخرين . فهما لا يسعian الى المجد ، ذاك الخواء المحرق والمشع الذي نشهده الفنان على الدوام هالة يتوج بها رأسه منذ عصر النهضة . كلّاهما متواضع لا يلتفتان الى ذاتهما ، بل الى بحث فامض ، الى هم اساسي لا ترتبط اهميته بتاكيد شخصيهما ، كما لا يربط باندفاع الانسان الحديث الامر المتنبع على الفهم لدى الجميع تقريراً ، ومع ذلك يتعلق كلّاهما به (البحث) بعناد وقوة منهجية وتواصلهما ليس إلا التعبير المكتوم (dissimulé) .

لا يمجد سيزان الرسام ويقول ثان جوخ : « لست فناناً - انه من الفلقة الا ان يعتقد الانسان ذلك عن ذاته » ويضيف : « اقول ذلك لا بين الى اي حد اجد من الحماقة التحدث عن فنان موهوب او غير موهوب . » في القصيدة يتوقع مالارمه بإحساسه عملاً لا يحيل الى شخص حققه ، يتوقع بإحساسه قراراً لا يرجع الى مبادرة هذا الفرد المتميز او ذاك . وخلافاً للاعتقاد القديم الذي يقول الشاعر وفقاً له :

لست أنا الذي يتكلم ، إن الإله هو الذي يتكلم من خلالي ، إن استقلال القصيدة هذا لا يؤشر إلى التعالي المختال الذي يجعل من الخلق الأدبي مكافئاً لخلق العالم يقوم به إله صانع ، كما أنه لا يعني خلود الدائرة الشعرية وثباتها ، الأمر على خلاف ذلك تماماً فهو يقلب القيم الدارجة التي ترابعها بكلمة صنع وكلمة وجود .

لعل هذا التحول المدهش للفن الحديث الذي يحدث في الفترة التي يقترح فيها التاريخ على الإنسان مهام واهدافاً مغایرة تماماً بوصفه ردة فعل ضد هذه المهام وهذه الاهداف ، جهداً خاويَا في التأكيد والتبشير . ليس هذا الأمر حقيقة إلا بشكل سطحي . يحدث أن يستجيب الكتاب والفنانون لدعوة الجماعة بابتعاد أخرق عن العمل الهائل لمعصرهم بتجريد ساذج لأسرارهم الكسولة ، أو أيضاً الاستجابة بياس يجعلهم يتعرفون على أنفسهم ، شأن فلوبير ، في الوضع الذي يرفضونه ، أو انهم يعتقدون إنقاد الفن بسجنه في ذواتهم : الفن يكون حالة روح ، والشاعري يعني الذاتي .

بيد أن الفن بالدقة ، لدى مالارمه ولدى سيزان إذا أخذنا رمزياً هذين الاسمين ، لا ينشد تلك الملاجئ الضعيفة . ما له القيمة في نمط سيزان هو « التحقيق » ، وليس حالات سيزان النفسية ، الفن مشدود بقوة نحو العمل ، والعمل الفني ، العمل الذي يستمد أصوله في الفن يتجلى بوصفه تاكيداً مغایراً تماماً عن الأعمال التي تجد مقياسها في العمل ، في القيم والتباينات ، مغایراً ولكنه ليس مناقضاً . لا ينكر الفن الحديث ، ولا عالم التقنية ، ولا جهد التحرر والتحول الذي يستند إلى هذه التقنية ، بل يعبر وربما يمثل العلاقات التي تسبق كل إنجاز موضوعي وتقني .

بحث غامض ، صعب ومذنب . تجربة مخاطرة أساسا حيث يوضع سجدا الفن ، والعمل ، والحقيقة وماهية اللغة في الميزان وتبدأ المخاطرة، ولهذا في الزمن نفسه ، ينتقص الأدب من ذاته ويمد نفسه على دولاب ايكسيون Ixion ويمسي الشاعر العدو المر لوجه الشاعر . ظاهرا تلك الأزمة وهذا النقد يذكران الفنان بوضعه المتراجح في الحضارة الهائلة حيث يتضاعل مكانه ، يبدو أن تلك الأزمة وذاك النقد يصدران عن العالم ، عن الواقع السياسي والاجتماعي ، ويبدو أنهما يخضعان الأدب لحكم يهيئه باسم التاريخ : إنه التاريخ الذي ينتقد الأدب ويدفع بالشاعر جانيا ، واضعا مكانه المتخصص في الدعاوة (الدعاية) التي تقوم مهمته على خدمة شؤون الحياة اليومية . هذا صحيح ، ولكن بصفة مدهشة يستجيب هذا النقد التجربة التي يقودها الأدب والفن باسمهما الخاص والذي يعرّضهما لرفض جذري . وتسهم في هذا الرفض عقريبة الريبية لفاليري وحزم تحيزاته في هذا الرفض كما تسهم الأقوال العنيفة الحازمة القاطعة للحركة السوريانية ، وكذلك يبدو عدم وجود أي قاسم مشترك بين فاليري وهو فمانستال (Hofmannsthal) وريلكه (Rilke) ومع ذلك كتب فاليري : « لم يكن لأشعاري أية أهمية في نظري إلا لأنها توحى لي بتأملات حول الشاعر » . وهو فمانستال : « إن النواة الأكثر عمقاً لماهية الشاعر ليست شيئاً غير أنه يعرف نفسه شاعراً . » أما فيما يخص ريلكه ، فأننا لن نخونه إن نحن قلنا عن شعره إنه النظرية المنشدة للفعل الشعري . في تلك الحالات الثلاث ، القصيدة هي العمق المفتوح على التجربة التي تجعله ممكنا ، الحركة الغريبة التي تذهب من العمل نحو أصل العمل ، العمل نفسه صار البحث المذهب واللامتناهي من منبعه .

لابدَ من اضافة ان الملابسات التاريخية ، لتن كانت تمارس ضفطها على مثل هذه الحركات الى حد أنها تبدو وكأنها تقودها (هكذا يقال ان الكاتب في اتخاذه موضوعا لفاعليته الماهية المريبة لهذه الفاعلية ، يقتصر على عكس الوضع غير الآمن الذي يصيره وضعه اجتماعيا) ، لا تمسك بمفردها على شرح معنى هذا البحث . جئنا على ذكر ثلاثة أسماء معاصرة تقريباً ومعاصرة للتحولات الاجتماعية الكبرى . لقد اخترنا كتاب تاريخ ١٨٥٠ ، لأن ثورة ١٨٤٨ كانت التاريخ الذي بدأ فيه أوروبا الانفتاح على نسج القوى التي تعتمل فيها . (*La travaillent*) ولكن كل ما قيل عن فاليري وهو فمانستال وريلكه كان بالإمكان قوله ، وعلى صعيد أعمق ، عن هولدرلين على أنه يسبقهم بقرن وفيه القصيدة هي بماهيتها قصيدة القصيدة (كما يقول ذلك تقريباً هيدجر) . شاعر الشاعر ، شاعر فيه تفكير قصيدة امكان الانشاد أو امتناعه ، هذا هو هولدرلين وهذا هو ، كيما نذكر أسماء آخر الاحداث بقرن ونصف ، رونه شار (R. Char) الذي يحبه وبهذه الاجابة يفجر أمامنا شكل ديمومة مختلفة جداً عن اللديمومة التي يدركها مجرد التحليل التاريخي . لا يعني هذا القول إن الفن ، والأعمال الفنية ، وأيضاً بشكل أقل الفنانين، بجهلهم للزمان (العصر) . يتوصلون الى حقيقة لا يطالها الزمان . إن « عيتان الزمان » الذي تقودنا التجربة الأدبية إليه ليس البتة منطقة اللازمانى ، وإذا دعينا بالعمل الفني الى هزة مبادرة حقة (الى ظهور جديد ومتارجح لحقيقة الوجود) ، فان هذه البداية تحدثنا في غور التاريخ ، بأسلوب لعله بإمكانه منح فرصة لاحتمالات تاريخية اولية . هذه المسائل غامضة كلها عرقها وكأنها واضحة او كأنما بالإمكان صوغها بوضوح لا يسعه إلا أن يقودنا الى بلهوانيات كتابة ويحرمنا من العون الذي تقدمه لنا وهي مقاومتها المستمرة لنا .

إن ما نحس به هو أن السؤال الغريب : « الى أين يتجه الأدب ؟ »
 ينتظر بلا ريب من التاريخ الإجابة عنه ، إجابة قدّمت له بشكل ما ، ولكن
 في الوقت ذاته بخدعة حيث تعتمل مصادر جهلنا ، يظهر أن الأدب بهذا
 السؤال ، مفيداً من التاريخ الذي يسبقه ، يتساءل هو نفسه وريوشر ،
 لا الى إجابة بالتأكيد ، بل الى معنى أعمق ، أكثر جوهريّة للسؤال الذي
 يطرحه .

الأدب ، العمل ، التجربة :

نتكلّم عن الأدب ، والعمل ، والتجربة ، ماذا تعني هذه الكلمات ؟
 يبدو من الخطأ اليوم أن ترى في الفن مجرد فرصة لتجارب ذاتية أو تابعا
 للجماليات ، ومع ذلك فنحن لا ننفك ، بخصوص الفن ، عن الكلام عن
 تجربة ، يبدو صحيحاً أن نرى في الاهتمام الذي يحرك الفنانين والكتاب ،
 لا الاهتمام بذواتهم ، بل اهتمام يقتضي التعبير عنه بأعمال . على الأعمال
 إذن أن تلعب الدور الأعظم ، ولكن أهكذا تكون الأمور ؟

(Mais en est - it aiusé ?) إطلاقاً ، إن ما يجذب الكاتب ،
 وما يهز الفنان ، ليس العمل مباشرة ، بل البحث عنه ، الحركة التي تقود
 اليه ، إنه المقاربة التي تجعل العمل ممكناً : الفن ، والأدب وما تخفي
 هاتين الكلمتين . ومن ذلك يفضل الرسام على اللوحة المراحل المختلفة
 التي مرّت بها . والكاتب غالباً ما يرغب بعدم انجاز أي شيء ، تاركاً على
 حال مقتطفات مائة قصة يمكن أن تقوده الى نقطة ما وأن عليه التخلّي عنها
 ليحاول الذهاب الى أبعد من هذه النقطة . ومن ذلك ، بصفة غريبة
 أيضاً ، فاليري وكافكا المختلفين بكل شيء تقريباً ، متقاربين باهتمامهما
 بالكتابة بشكل صارم يلتقيان لتأكيد : « كل عمل ليس إلا تدريباً . »
 إلا أننا نضيق ذرعاً بأن نرى مكان الأعمال الأدبية كتلة من النصوص

تعاظم باستمرار والتي تحت اسم وثائق ، وشهادات ، وأقوال شبه خام ، ولعلها تجمل كل قصد أدبي ، يقال : أن لا علاقة لهذا بابداع الأشياء الفنية ، يقال أيضاً : شهادات عن واقعية زائفة . ماذَا نعرف عن ذلك ؟ ماذَا نعرف عن هذه المقاربة ، وإن أخفقت ، عن حيز لا تطاله الثقافة العادلة ؟ لمَ هذا الكلام المفلفل ، بلا كاتب ولا يستخد شكل كتب تنتشر وترغب بالانتقال لا ينبهنا الى أمر هام ويريد ما يندعى الأدب التحدث عنه أيضاً ؟ أو ليس من المثير للانتباه ، وإن كان غير التفسير (*évidemtique*) يلفت الانتباه كما الأحجية بأن الكلمة الأدب ذاتها ، كلمة جاءت متأخرة ، الكلمة بلا شرف تقدم بشكل خاص خدمة للكتب المدرسية ، ترافق المسيرة المتعاظمة الطفيان لدى كتاب النشر وتوشر ، الى الأدب ، بل الى تعثره *sas tiaeis* وتطرقه (وكان هذين الشيئين ضروريان له) قصير ، في الوقت الذي يصير فيه الرفض اكثراً شدة (*scie*) ، وحيث تنشر الأجناس وتضيع الأشكال ، في الوقت الذي لم يعد فيه العالم يحتاج للأدب وحيث من جهة ثانية يبدو كل كتاب غريباً عن كل الكتاب الأخرى وغير مكتثر بحقيقة الأجناس ، في الوقت حيث بالإضافة الى ذلك ، ما يظهر التعبير عنه في أعمال ، ليس حقائق خالدة ، نماذج وطبعات ، ولكن مطلب يعارض نظام الماهيات ، إن الأدب المرفوض هكذا بوصفه فاعلية مناسبة ، بوصفه وحدة الأجناس ، بوصفه عالماً حيث يلوذ المثل الأعلى والجوهرى يصير الهم (*Frécccapation*) الأكثر حضوراً على الدوام ، على أنه فحص لهؤلاء الذين يكتبون ، وفي هذا الهم يقدم نفسه بوصفه فاعلية أن يكشف عن نفسه في « ماهيته » .

انهماك حيث . في الحقيقة ، لعل ما هو موضوع سؤال هو الأدب ولكن لا كواقع محدد ومضمون ، وكجملة من الأشكال ، ولا حتى نمط فاعلية يمكن ادراكها : بل بالأحرى ما لا يكشف عن ذاته ، ولا يتحقق ولا يبرر قط وجوده مباشرة ، مالاً نقترب منه إلا حين ندركه

(en s'en détournant) مala ندرکه إلا حيث تتجاوزه ، ببحث لا يترتب عليه اطلاقاً أن ينشغل بالأدب ، بما هو عليه « في ماهيته » ، بل على عكس ذلك ، تقليصه ، وتحييده ، أو بشكل أدق ، وبحركة تفلت منه ويهملها ، ينزل الى النقطة حيث يبدو أن الذي يتكلم هو الحيد اللاشخصي .

اللا ادب :

يوجد هنا تناقضات ضرورية . إن المهم هو العمل وحده ، والتأكيد الموجود في العمل ، القصيدة في تفردها الصارم ، واللوحة في حيزها الخاص . العمل وحده هو المهم ، ولكن في النهاية لا يكون العمل هنا إلا ليقود الى البحث عن العمل ، فالعمل هو الحركة التي تنقلنا الى النقطة الخالصة لللام ، الذي تصدر عنه وحيث يبدو أنه لا يبلغها إلا باختفائه . إن الكتاب وحده هو المهم ، بما هو عليه ، بعيداً عن الاجناس خارج التصنيفات ، النثر ، الشعر ، الرواية ، الشهادة التي يرفض الاصطفاف فيها وينكر عليها القدرة على تحديد مكانه وتعيين شكله . لم يعد الكتاب ينتمي الى جنس ، كل كتاب لا ينتمي إلا للأدب وحده ، وكأنه يمسك مقدماً ، في عمومياتها الأسرار والصيغ التي وحدتها تتيح منح ما يكتب الواقع كتاب (réalité d'un livre) . ويحدث كل شيء إذن ، وباختفاء الاجناس ، وكان الأدب يؤكد ذاته بمفرده ، يتألق وحده في الوضوح (mystérieuse) الذي ينشره وإن كل إبداع أدبي يحيل اليه بمضاعفته – وكأنما كانت توجد « ماهية » للأدب .

ولكن ماهية الأدب هي ، بالدقة ، هي في عدم خضوعه لاي تحديد اساسي ، لاي تأكيد يجعله مستقراً او حتى يتحققه : فهو ليس أبداً هناء ، إنه أبداً ما يجب البحث عنه او إعادة اكتشافه . وأكثر من ذلك ، ليس من المضمون أبداً استجابة كلمة أدب او كلمة من لا ي شيء واقعي ، لاي

شيء محتمل ، او لا ي شيء مهم . لقد قيل هذا : أن يكون الفنان فنانا يعني أنه لا يعرف البتة بوجود فن من قبل ، ولا يعرف أيضا بوجود عالم . ان الرسام يذهب الى المتحف ويعني هذا أنه يعي بشكل ما حقيقة التصوير : إنه يعرف التصوير ، ولكن لوحته لا تعرفه ، بل تعرف بالأحرى أن التصوير ممتنع ، لا واقعي ، وممتنع على التحقيق : إن من يؤكد الأدب بذاته ، لا يؤكد شيئا . ومن يبحث عنه ، لا يبحث إلا على ما يتوارى ، ومن يجده ، لا يجد إلا ما هو أقل ، أو ما هو أسوأ ، ما يتتجاوز الأدب . ولهذا ، في النهاية إن ما يلاحقه كل كتاب باعتباره ماهية ما يحب ويرغب بانفعال اكتشافه إنما هو اللا أدب .

وإذن علينا أن لا نقول إن كل كتاب ينتمي الى الأدب ، بل كل كتاب مسؤولا عن ذاته بشكل مطلق . علينا أن لا نقول أن كل عمل يستمد حقيقته وقيمه من قدرته على الامتثال ل Maherية الأدب ، ولا من حقه في الكشف عن هذه الماهية أو تأكيدها . إذ لا يمكن أبدا لعمل ما أن يتخذ موضوعا سؤال الذي يطرحه . لا يمكن أبدا لللوحة أن تبدأ وحسب إذا كان هدفها أن تجعل التصوير مرئيا، لعل كل كاتب يحس بأنه مدعو ليكون وحده مسؤولا عن الأدب ومن خلال جهله الخاص ، أن يكون مسؤولا عن مستقبله الذي لا يكون مجرد سؤال تاريخي ، بل ، ومن خلال التاريخ ، هي الحركة التي بها وهو « يذهب » بالضرورة خارج ذاته ، يتطلع الأدب مع ذلك « أن يعود » لذاته ، بما هو عليه بشكل أساسي . لعل كون الكاتب هو دعوة للإجابة عن هذا السؤال الذي يجب أن يدافع عنه هذا الذي يكتب ومحبة للحقيقة والاتقان ومع ذلك لا يمكنه مbagته واقل من ذلك أيضا عندما يسعى الى الإجابة عنه ، على الأكثر يمكنه بالعمل أن يقدم إجابة غير مباشرة ، العمل الذي لا تتحكم به أبدا ، لا نضمنه على الاطلاق ، والذي يبتغي الإجابة عن أي شيء إلا عن ذاته والذي لا يجعل الفن حاضرا إلا حيث يتوارى ويغيب . لم هذا ؟

البحث عن نقطة الصفر

أن يكون مصير الكتب ، والكتابات ، واللغة ، إلى استحالات تنفتح عليها عاداتنا مقدما ، وعلى غير معرفة منها ، ما زالت ترفض إرثنا ، أن تؤثر المكتبات علينا بمظهرها وكأنها من هالم آخر ، وكأنما نكتشف فيها ، بفضول ودهشة واحترام ، وعلى حين غرة ، بعد رحلة كونية ، اطلاق كوكب أكثر قدما ، مثبتة في خلود الصمت ، لابد وأن تكون قليلي الألف مع ذرائنا حتى لا ندرك هذا . القراءة والكتابة ، لا شك أن هاتين الكلمتين مدعوتان في أذهاننا لأداء دور مختلف كل الاختلاف عن الدور الذي كانتا تؤدياه ، في مطلع هذا القرن : هذا واضح ، ينبعنا إلى ذلك أي مديع ، آية شاشة وأكثر من ذلك هذا الهمس *rumeur* من حولنا ، وهذا الأزيز *bourdoumeinent* المفلج المستمر علينا ، هذا الكلام الرائع غير المسموع ، الرشيق الذي لا يكل والذي يهددنا في كل لحظة بمعرفة فورية ، كلية ، تجعل منا المر الخالص لحركة حيث يعامل بها كل مما على الدوام ومقدما ضد الجميع .

تلك التوقعات هي في متناول يدنا . ولكن هاكم ما هو أكثر الارة للانتباه : من زمن طويل قبل اختراعات التقنية ، واستخدام موجات الأنير ونداء الصور ، كان يكفي أن نسمع تأكيدات هولندرلين ، وما لارمه ، كيما نكتشف اتجاه وامتداد هذه التحولات التي نحن على يقين منها اليوم

□ البحث من نقطة الصفر □

بلا دهشة . ان الشعر ، والفن ، ليبلغا بذاتهما ، Pour en venir par eur suérons بحركة لم يكن الزمان غريبا عنها، ولكن مقتضيات خاصة بها والتي أعطت لهذه الحركة شكلها ، أسلقوها واكدوها ، انقلابات اهم بكثير من تلك التي على صعيد آخر ، تلمحها الان على صعيد آخر في الخدمات اليومية والأشكال المؤثرة في القراءة والكتابة والكلام ، هاته الكلمات المفهومة وفقا للتجربة حيث تتم ، تجعلنا نحس مسبقا ، كما يقول مالارمه ، إننا في العالم لا نتكلم ، ولا نكتب ولا نقرأ . هذا الحكم ليس ناقدا على المقتضيات التي تتضمنها كلمتنا تكلم ، وكتب ان تتوقف عن التكيف مع انماط الفهم التي يستدعيها نجع العمل والمعرفة المتخصصة ، وان لا يكون الكلام ضروريا حتى تتفاهم فان هذا لا يحدث من عجز هذا العالم بلا كلام ، بل يحدث عن الاختيار الذي اختاره وقوية هذا الاختيار .

الفتشست :

لقد قسم مالارمه المناطق بشكل قاطع brutalité فريدة من جهة، الكلام المفيض ، أداة ووسيلة ، لغة الفعل والعمل ، لغة المنطق والعلم ، اللغة التي تنقل مباشرة والتي تتلاشى في انتظام الاستعمال ، في ذلك شأن كل أداة نافعة . ومن جهة ثانية ، كلام القصيدة والأدب ، حيث لا يكون الكلام مجرد أداة ناقلة ، تابعة واستعمالية ، ولكنها تسعى الى التحقق في تجربة خاصة . كان على هذا التقسيم القاسي ، هذا الاقتسام للامبراطوريات الذي يحاول تحديد/الدواير بشكل دقيق ، أن يعين الادب أن يتجمع حول ذاته ، أن يجعله أكثر وضوحا باعاراته لغة تميزه وتوجهه . إلا أن ما شاهدناه كان ظاهرة معاكسة . لقد شكل فن الكتابة حتى القرن

الناسع عشر افقا مستقرا بحيث ان الذين يمارسون لا يفكرون بهدمه او تجاوزه . إن الكتابة الشعرية هي الفاعلية الأدبية الأساسية ، ولا شيء أكثر وضوحا من الشعر وإن بقي الشعر (furyante) مبتعدا في هذا الإطار المتصلب هاربا . في فرنسا على الأقل ، نميل إلى القول ، وبلا ريب في كل فترة كلاسيكية للكتابة ، يتسلم الشعر رسالة تركيز مخاطر الفن في ذاته . هكذا انقاد اللغة من المخاطر التي يعرضها الأدب لها : تحمي الفهم الشائع (المشترك) ضد الشعر وذلك يجعله هذا الأخير مرثيا بشكل كبير ، خاصا جدا ، حيزا محاطا بأسوار عالية ، وفي الوقت ذاته ، تحمي الشعر من نفسه بتثبيته ، بإعاراته قواعد باللغة التحديد بشكل أن اللامحدد L' indéfine الشعري يجد نفسه أعزلا . لعل استمرار قولتير فينظم الشعر حتى يكون في نثره أكثر الناثرين صفاء وفعالية . وشاتوبيريان الذي لا يمكنه أن يكون شاعرا إلا في النثر ، شرع بتحويل النثر إلى فن . وتمسي لفته كلام ما وراء القبر .

ليس الأدب حيزا للتماسك وحيزا مشتركا إلا ما دام لا يوجد لدى ذاته ويتناول . وقد يظهر في الاحساس البعيد (lointain) ما يبدو أنه هو ، تتطاير شظاياه ويدخل في درب الشتات حيث يرفض أن يتعرف باشارات دقيقة ومحددة . ولما كان الإرث في الوقت ذاته قويا ، ويستمر الاتجاه الانساني بطلب عون الفن ، وإن النثر يرغب دائما بالكفاح من أجل العالم ، ينجم عن ذلك غموض حيث يكون للوهلة الأولى من غير العاقل الحكم فيما هو مقصود . بشكل عام نجد لهذا التمزق أسبابا محدودة وتفسيرات ثانوية . توجه التهمة إلى النزعة الفردية : كل يكتب كما يريد ويريد التميز عن الآخرين^(١) .

(١) ولكن يستمرون في الشكوى من رتابة المواهب ، ومن تعامل الاعمال الأدبية وخلوها من الشخصية .

□ البحث عن نقطة الصفر □

ويتهم فقدان القيم المشتركة ، والانقسام العميق للعالم ، وانحلال المثل الأعلى والعقل^(٢) . أو يعاد التمييز بين النثر والشعر من أجل إعادة القليل من الوضوح : يترك الشعر إلى فوضى المتنع التوقع . ولكنهم يشيرون إلى أن الرواية تهيمن اليوم على الأدب ، وأن الأدب في شكله الروائي يبقى موالياً للمقاصد الشائعة والاجتماعية للغة ، ويبقى في إطار جنس محدد ، قادرًا على رسم خط سيرها وتحديدها . وغالباً ما يقال عن الرواية بأنها مخلوق عجيب ولكنها ، ما عدا بعض الاستشارات مخلوق عجيب رَّقيْ واهِل بشكل جيد . وتعلن الرواية عن نفسها باشارات واضحة تستبعد سوء الفهم . إن هيمنة الرواية بحرياتها الظاهرة ، وجرأتها التي لا ت تعرض الجنس للخطر ، الضمان المتحفظ لمواصفاتها ، وثراء مضمونها الإنساني هي ، كما في الماضي هيمنة الشعر العمودي ، التعبير عن هذه الحاجة التي تحس بها لحماية أنفسنا مما يجعل الأدب خطراً : وكأنما في الوقت الذي يعزز فيه السُّم يسارع إلى افراز الترنيق المضاد الذي يسمح وحده باستهلاكها المستديم . ولكن لعله يغنى مما يجعله بلا تأثير (*inoffensive*) .

عن هذا البحث عن الأسباب المترابطة تنبغي الإجابة أن تفجر (*éctatement*) الأدب أمر جوهري وأن التشتت الذي يدخل فيه يرسم أيضاً المرحلة التي يقترب فيها من نفسه . أن تفرد الكتاب لا يفسر نوع الكتابة خارج أفق مستقر ، في حيز مشتت بشكل عميق . أن ما هو أعمق من تنوع الأمزجة ، والطبع و حتى تنوع الوجود هو توتر بحث يضع كل شيء موضع التساؤل . إن ما هو أكثر حسماً من تمزق العوالم هو

(٢) ولكن لا يوجد ما يميز أدبياً بين الروائي الكاثوليكي والروائي الشيوعي وجائزة نوبل وجائزة ستالين تكافآن العادات الأدبية نفسها ، والاشارات ذاتها .

للطلب الذي يرفض للعالم . ان الكلمة تجربة عليها كذلك ان لا تدفعنا الى الاعتقاد أنه ، إذا كان الأدب يظهر اليوم لنا في حال تشتت لم تعرفه العصور السابقة ، فإنه مدين لتلك الحرية التي تجعل منه على الدوام موقع المحاولات التجددية . يبدو بلا ريب انه هو الشعور بحرية لا حدود لها ، ما يحرك يد الننان الذي ينبغي الكتابة في يومنا هذا يعتقد الكاتب ان بإمكانه قول كل شيء وبكل الاشكال ، لا شيء يوقفنا ، وكل شيء في موجود بحوزتنا . كل شيء ، أليس هذا كثيرا ؟ ولكن كل شيء هو في النهاية ، قليل جدا وهذا الذي يشرع بالكتابة في اللامبالاة التي تجعله سيد الامتناهي ، يدركه في النهاية أنه ، في افضل الاحوال كرس كل قواه للبحث عن نقطة واحدة .

ليس ا لأدب أكثر تنوعا مما كان عليه في الماضي ، لعله أكثر رتابة كما يمكن القول إن الليل أكثر رتابة من النهار . وليس مشتتا لأنه أكثر استسلاما لتعسف هؤلاء الذين يكتبون ، أو لأنه ، خارج الاجناس ، والقواعد ، والموروث ، يمسى الميدان المفتوح لمحاولات متعددة ومشتتة . ليست فوضى المحاولات هي التي تجعل من الأدب عالماً مبعشاً . ينبغي التعبير بشكل آخر والقول : ان تجربة الأدب هي اختبار التشتت ذاته ، انه مقاربة المبعثر ، تجربة ما هو بلا تفاصيم ، بلا وفاق ، بلا حق - الخطأ والخارجي ، ما هو المتنع على الادراك واللأنظامي .

اللغة ، الأسلوب ، الكتابة :

في مقالة حديثة ، أحد الكتب النادرة حيث يتسجل مستقبل الأدب ، يميز رولان بارت (R. Barthes) بين اللغة ، والأسلوب والكتابة⁽¹⁾ . اللغة هي حالة الكلام المشترك كما يعطي لكلٍّ منا معاً ، في

R. Barthes , Le degré zéro de L'écriture .

(1)

□ البحث عن نقطة الصفر □

مرحلة ما من الزمان ووفقا لانتسابنا الى بعض مناطق العالم ، وفي هذا يشترك الكتاب وغير الكتاب : لنخضع لها بصعوبة ، لنسقبلها باستمرار أو لنرفضها طوعا ، اللغة هي هنا ، تشهد على وضع تاريخي قد ذكرنا فيه، يحيط بنا ويتجاوزنا ، أنها المباشر بالنسبة للجميع ، على أنها تاريخيا متطرفة جدا وبعيدة جدا عن كل بداية ، أما الاسلوب ، فهو الجزء المعتم، المرتبط بأسرار الدم ، والغريرة ، عمق عنيف ، كثافة الصور ، كلام الوحدة حيث تتكلم ، بشكل أعمى ، تفضيلات جسدنَا ، ورغبتنا ، وزمننا المكتوم والمنغلق على معرفتنا . فالكاتب لا يختار أسلوبه أكثر مما يختار لفته ، حتمية المزاج هذه ، وهذا القطب فيه ، تلك العاصفة أو ذاك التشنج ، هذا البطء أو تلك السرعة التي تصدر عن صلة حميمة مع ذاته لا يعرف عنها شيئا تقريبا ، والتي تمنع لفته لهجة متفردة كما يعطي لوجهه الهيئة التي نتعرف عليه بها ، كل هذا ليس بعد ما ينبغي أن ندعوه أدبا .

الادب يبدأ مع الكتابة . والكتابة هي جملة الطقوس ، الاحتفال المعلن أو المحتفظ بها ، وبشكل مستقل عما نريد التعبير عنه وعن الاسلوب الذي نعبر فيه ، يبشر بهذا الحدث ، ما هو مكتوب يخص الادب ومن يقرؤه يقرأ الادب . ليست البلاغة ، أو أنها بلاغة من نوع خاص ترمي إلى إفهامنا بأننا دخلنا إلى هذا المجال المغلق ، المنفصل والمقدس إلا وهو المجال الأدبي . على سبيل المثال ، كما يبين ذلك فصل غني بالتفكير حول الرواية ، الماضي البسيط *Passé simple* ، الغريب عن اللغة المحكية ، يبشر بفن القصة ، ويشير مقدما إلى أن المؤلف قبل بهذا الزمن الخطى والمنطقى الذي هو زمن السرد ، والذي بتوضيحه لحيز الصدفة ، يفرض ضمانة تاريخ محدد جدا له بداية ويسير بيقين نحو سعادة النهاية ، حتى ولو كانت نهاية تعيسة . إن الماضي البسيط أو أيضا الاستعمال المفضل

لضمير الفائب يقولان لنا : هذه هي رواية كما كانت تقول لنا اللوحة والألوان ، وقديما المتطور : هذا هو تصوير .

يريد رولان بارت الوصول الى هذه الملاحظة ؛ وجد زمان حيث كانت الكتابة ، بوصفها الشيء ذاته بالنسبة للجميع تستقبل برضاء بريء . وأنذاك لم يكن لدى الكتاب إلا هم واحد : الكتابة الجيدة أي رفع اللغة المشتركة الى أرفع درجة من الكمال او الى الانسجام مع ما يسعون الى قوله ، كان لدى الجميع وحدة في القصد ، وأخلاق متطابقة . لم يعد الأمر كذلك اليوم . إن الكتاب الذين يتميزون عن بعضهم بلفتهم العزيزية ، يتعارضون أيضا بشكل اكبر بموافقتهم نحو الاحتفال الأدبي : الكتابة ، فإذا كانت اللوج الى معبد يفرض علينا ، بشكل مستقل عن اللغة التي هي لغتنا بحق الميلاد ونتيجة لقدر عضوي محظوظ ، عددا من العادات ، دينا ضمنيا ، همسا يغير مقدما ، كل ما يسعنا قوله ويحمله نوابا / تكون اكثر فاعلية مادامت لا تعرف بنفسها ، الكتابة هي اولا هدم المعبد ، قبل بنائه ، او على الأقل ، وقبل اجتياز العتبة ، التساؤل عن عبوديات مثل هذا المكان ، عن الخطأ الأصلي الذي يشكله قرار الاعتكاف فيه . الكتابة ، في نهاية الأمر هي رفض اجتياز العتبة ، رفض « الكتابة » .

هكذا نشرح ونميز بشكل افضل ضياع الوحدة التي يشكو منها او يزهو بها الأدب الراهن . كل كاتب يجعل من الكتابة مشكلته ومن هذه المشكلة موضوع قرار يمكنه تغييره . لا ينفصل الكتاب وحسب برؤيتهم للعالم ، او سمات لفتهم ، وتصدف الموهبة او تجاربهم الخاصة وحسب : مذ يعرض الأدب نفسه كوسط حيث يستحيل كل شيء (ويصبح اجمل) ، ولعله يدرك ان هذا المجال ليس الخواء ، وأن هذا الوضوح لا يوضع وحسب ، بل يشوه باعطاء الاشياء ضوء مواضعة ، ومذ يحس

□ البحث عن نقطة الصفر □

مبينا ان الكتلة الادية - الاجناس ، الاشارات ، استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب - ليست مجرد شكل شفاف ، بل عالم مختلف حيث تسود الاصنام ، وحيث تسهو الاحكام المسبقة وتحيا غير مرئية ، القوى التي تغير كل شيء ، فمن الضروري للكتابة ان يسعى الى التخلص من هذا العالم وغواية لجميعهم ليذمره ، بفية اعادة بنائه خالصا من كل استعمال سابق او افضل من ذلك ترك المكان خاليًا . ان يكتب بدون « كتابة » ، والسير بالأدب الى نقطة الفياب تلك حيث يتلاشى ، وحيث تخلص من الخوف من اسراره الكاذبة ، تلك هي « الدرجة صفر للكتابة » ، الحياد الذي يسعى اليه كل كاتب قاصدا او على جهل منه ، والذي يقود بعضهم الى الصمت .

تجربة كلبية :

على اسلوب الرؤية^(١) هذا أن يعيننا على ادراك أفضل لامتداد وخطورة المشكلة المطروحة علينا . يظهر في البداية ، إذا ما تابعنا التحليل بشكل صارم ، انه وبعد أن تحررنا من الكتابة ، من تلك اللغة الطقوسية ذات العادات الخاصة بها ، صورها رموزها وصيغها المجربة في حضارات أخرى - الصينية على سبيل المثال - يبدو أنها تقدم نماذج أكثر كمالا ، ويعود الكاتب الى لغة مباشرة أو أيضا الى تلك اللغة المنعزلة التي نتكلم غريزيا فيها . ولكن ما الذي تعنيه هذه « العودة » ؟ اللغة المباشرة ليست

(١) المقصود (تلك هي النقطة الهامة) ازاء الادب متابعة الجهد الذي بذله ماركس ازاء المجتمع . الادب مستلب وهو مستلب في جزء منه لأن المجتمع الذي هو على علاقة به يقوم على استلاب الانسان ، وهو مستلب أيضا بمطالب اليوم بمعنى الكلمة : يعترف بها ويخدعها معتقدا بأنه يفسحها .

مباشرة ، وهي مثقلة بالتاريخ وحتى بالأدب ، وبشكل خاص ، وهنها يوجد ما هو الجوهرى في الموضوع ، سرعان ما يريد الذي يكتب أن يمسك بها ، تغير بين يديها من طبيعتها . هنها نتعرف « القفزة » التي هي الأدب . من اللغة المشتركة تمتلكها وتجعل الواقع في متناولنا ، تسمى الأشياء (تقول الأشياء) ، تعطينا إياها ببعادها ، وتحتفظ هي ذاتها في هذا الاستعمال وهي دائمًا لا شيء وغير ظاهرة . ولكنها قد صارت لغة « التخييل » تصير خارج الاستعمال ، غير مالوفة ، وما تشير إليه بلا ريب نعتقد أنها مازالتنا نلقاها كما في الحياة اليومية وحتى بشكل أسهل ، لأنها هنا تكفي كتابة كلمة خبز أو كلمة هلاك لكي نحصل فوراً وحسب خيالنا على جمال الملك ونكهة الخبز - أجل ولكن بأية شروط ؟ ذلك أن العالم الذي لم يقدم لنا إلا استعمال الأشياء قد انهار أولاً ، وابتعدت الأشياء عن ذراتها إلى مala نهاية ، وصارت من جديد بعيد المتنع للصورة ، ولأنه أيضاً لم أعد أنا نفسي ولم يعد بوسعي قول كلمة *« أنا »* تحول مخفيف إن ما لدى بالتخيل أملكه ولكن شريطة أن أرتويه *de l'être* والوجود من حيث أقترب منه هو ما يفصلني عن نفسي وعن كل وجود كما يجعل من اللغة لا هذا الذي يتكلم ولكن ما هو موجود ، ويصير اللسان عميق الوجود الذي لا عمل له ، الوسط حيث يصير الاسم وجوداً ولكنه لا يدل على شيء ولا يكشف عن شيء .

تحول مخفيف ، الأكثر امتناعاً على الأدراك ، غير محسوس أولاً لأنه لا ينفك عن التواري . « القفزة » مباشرة ، ولكن المباشرة لا يمكن التتحقق فيه . نعرف أنها لا تكتب إلا عندما تحدث القفزة ، ولكن من أجل حدوثها ينبغي ، قبل كل شيء ، أن تكتب ، أن لا تتوقف عن الكتابة ، وتكتب انطلاقاً من اللامتناهي . ان ابتعاد الانضمام إلى البراءة أو إلى اللغة المحكية في طبيعتها (كما يدعونا إلى ذلك ويمون كينو R. Qaenau)

□ البحث عن نقطة الصفر □

بسخرية) يعني الادعاء انه يمكن حساب هذه الاستحالة على طريقة حساب مؤشر انكسار و كأنما الامر يتعلق بظاهرة جامدة في عالم الاشياء، بينما هي (الاستحالة) خواص هذا العالم ذاته ، نداء لا تسمعه إلا إذا تغيرنا ، قرار يرمي في الذي يحمله التردد . وما يسميه رولان بارت اسلوبا ، لغة حشوية ، غريزية لغة تلتتصق بعمقنا الحمب والمكتوم ، ولأن ما هو الأقرب منا ، هو أيضا الأبعد مثلا ، إذا حق أن علينا كي ندركه ان لا بعد اللغة الأدبية وحسب ، بل أيضا لقاء الكلام الذي لا يتوقف ، ثم إسكات العمق الفارغ للكلام الذي لا يتوقف ، ولعله ذلك هو ما قصده الوار (Eluard) عندما قال : شعر لا ينقطع .

تكلم بروست Proust في البدء لغة لا بروير Bruyeré وفلوبير Flaubert : إنه استلاب الكتابة الذي يتخلص منه شيئا فشيئا وهو لا ينفك عن الكتابة ، بشكل خاص كتابة رسائل . يبدو أنه بكتابته « العديد من الرسائل » الى « العديد من الناس » ينزلق نحو حرفة الكتابة التي تصير حركته . شكل تعجب به اليوم بوصفه شكلا بروستيا على نحو رائع والذي يربطه علماء بسطاء ببنائه المضوية . ولكن من الذي يتكلم هنا ؟ أهو بروست ، بروست الذي يخص العالم ، الذي يتصرف بأكثر التطلعات الاجتماعية تفاهة ، كما يتصرف باتجاهه الاكاديمي ، والمعجب بanaxoil فرنس ، والمتعلق الاجتماعي في mondairs بجريدة الفيفارو ؟ أهو بروست المتصف بعيوب ، والذي يحيا حياة غير سوية ، والذي يجد متعة بتعديب الجرذان في فقص ؟ أهو بروست الذي مات ، اللامتحرك والمخفي ، بروست الذي ابتعد عنه أصدقاؤه ، الغريب عن ذاته ، لا شيء سوى اليد التي تكتب ، التي « تكتب كل يوم ، في كل ساعة ، طوال الوقت » يد ، كما في خارج الزمن ، لا تخصل أحدا ؟ نقول بروست ، ولكننا نحس جيدا أن الذي يكتب هو إنسان آخر تماما ، وليس وحسب

□ البحث عن نقطة الصفر □

انسانا آخر ، بل مطلب الكتابة ذاته ، مطلب يستخدم اسم بروست ، ولكنه لا يعبر عن بروست ، لا يعبر عنه إلا بتجريده من ذاته وتحويله إلى آخر .

إن التجربة الأدبية هي تجربة كلية ، سؤال لا يتحمل تحديدا ، يرفض الاستقرار او الارجاع ، الى مجرد سؤال لغوي ، على سبيل المثال (إلا اذا كان من هذا المنظور يهتز كل شيء) . إنه سؤاله ذاته ، ويدفع كل من يجره الى الدخول بكليته الى هذا السؤال . وهكذا يكتفي بأن يجعل الاحتفال الأدبي مشبوها ، وكذلك الأشكال المكرسة ، الصور الطقسيّة واللغة الجميلة ، ومواصفات الفافية والعدد والقصة . عندما نصادف رواية كتبت وفقا لقواعد الماضي البسيط وضمير الغائب ، فإننا بالطبع ، لا نلتقي « الأدب » اطلاقا ، بل ما يضعه بعيدا أو يفرض عليه الإخفاق ، لا شيء في الحقيقة يمنع تناوله أو يضمنه ، مئات من الروايات ، كما يوجد اليوم ، كتبت بإتقان أو باهتمام ، بأسلوب جميل ، آخاذ ، أو مثير للضجر هي غريبة كلها عن الأدب ، ولا ترجع هذه الغرابة الى الاتقان او الى الاهتمام ، الى اللغة المترافقية او الى اللغة التماسكة .

لعل رولان بارت ، بتوجيهها ، بتفكير مهم ، نحو ما دعاه صفر الكتابة ، أشار أيضا الى اللحظة حيث يتمكن الأدب من الامساك بذاته ، ولكن في هذه النقطة ، ان يكون وحسب كتابة بيضاء ، عابثة وحيادية ، بل تجربة « الحياد » ذاتها ، التي لا تسمع البتة ، فعندما يتكلم الحياد ، وحده هذا الذي يفرض عليه الصمت يعني شروط الوفاق ، ومع ذلك ما يجب سماعه هو هذا الكلام الحيادي ، ما كان يقال على الدوام ، ولا ينفك عن قول ذاته ، ولا يمكن سماعه ، عذاب تقرب صفحات صموئيل نكتب احساسنا به .

يو. ي. ساخارياكوف

ترجمة : د. غسان مرتضى
كلية الآداب - حمص

أعمال دوستويفسكي والأدب
الواقعي في أمريكا في عشرينات وثلاثينات
القرن الحالي

(ت. دريزد، ش. اندرسون، ف. سكون فيتزجيرالد)

يعد الاستيعاب البناء لتجارب الأدب الأوروبية الفنية - ومن ضمنها الأدب الروسي - صفة مميزة لتطور الأدب الأمريكي في القرن العشرين . فقد تأخر تطور الأدب الأمريكي كثيراً عن الأدب الأوروبية ، ولم يكن ذا تقاليد راسخة ، ومن المعروف أنه « بقدر ما يتاخر ظهور أدب قومي ما وتشكله ، يتاخر انضمامه إلى مسيرة الأدب العامة ، وتكبر أهمية تجارب الآخرين بالنسبة اليه ، وخاصة تجارب الأدب القومية الأكثر تطورا . »^(١)

يقول (ب. ميشود) الباحث الفرنسي المعاصر في الأدب الأمريكي في القرن العشرين : « تتميز المؤثرات الروسية تميزاً واضحاً بين المؤثرات الأجنبية ، فلم تكن الرواية الأمريكية الحديثة لتصل إلى مستواها الحالي لولا (دوستويفسكي) و (أندريف) و (تشيشخوف) »^(٢) .

في حديثه عن غياب «التقاليد الثقافية المتطورة»، وغياب «المدارس ذات الفكر النقدي والهيبة التي لا جدال عليها»، يقابل الناقد الامريكي المعروف (فان فيك بروكس)، مقابلة ليست محض صدفة، بين أدبه القومي، والأدب الروسي الكلاسيكي، الذي يشكل سلسلة متواصلة في القرن التاسع عشر والعشرين: «لقد حفظ (تورغينيف) صورة (بوشكين) في ذاكرته كما التعويدة، أما كلمات (غوركي) عن (تولstoi) «الجالس على حصى الشاطئ المتناشر»: «مادام هذا الرجل حيا فانا لست يتينا» فانها لم تكن عبارات جوفاء مسطحة. إن وجود آناس يشبهون (تولstoi) سيشرف الأدب أعظم تشريف، وعلى هذا النحو فقط يمكن أن تفهم كلمات (تشيخوف) عنه «إنني أخاف موته»^(٢).

لم يكن تأثير الأدب الكلاسيكي الروسي في الأدباء الامريكيين مسألة مصادفة. يتحدث (بروكس) عن الحياة الثقافية في نيويورك في نهاية القرن الماضي فيؤكد انه «قد رسمت معالمها روح الواقعية الروسية، البعيدة جداً عن شطحات ه. هارلند Henry Harland الرومانسية المتميزة بالأسلوب الكيس الرفيع. هذه الروح كانت تحلق في المقصف عند القناة الشرقية لهاو ستون ستريت Houston Street حيث كان يجتمع، بعد ارتياح المسرح أو حضور المحاضرات المسائية، الشعراء والكاريكاتوريون والكتاب المسرحيون والممثلون ليلعبوا الشطرنج على الطاولات الرخامية، وليعبوا الشاي الروسي. وكثيراً ما كانوا ينظرون إلى الانجليزية الروسية (بالمناسبة فكلمة «انجليزيا» لم تكن قد وصلت إلى أمريكا في ذلك الوقت) على أنها كل الثورين المهاجرين، والمهاجرين الإسبان والإيطاليين، والفووضيين الألمان، والكومونيين الفرنسيين، وأكثر من غيرهم السياسيين الروس على اختلاف أجنسهم

□ أعمال دوستويفسكي □

ومشاربهم . لقد وجد بين هؤلاء جميعا طلاب شاحبون نجحوا أثناء سجنهم في اكتساب السل الرئوي ، فأحيوا في الذاكرة أبطال (نيكراسوف) و (دوستويفسكي) الذين جسدوا الثورية بظلالها المختلفة كافة »(٤) .

لقد أثارت أعمال (تولstoi) و (تورغينيف) الابداعية اهتماما خاصا لدى الكتاب الامريكيين بين عامي (١٨٨٠ - ١٨٩٠) ، وتركت أثرا جليا في تشكيل النظريات الجمالية والاساليب الفنية عند كل من (هـ. جيمس Henry James) و (أ. دـ. ويلز A. D. Wells) (٥) .

يلاحظ الناقد الانكليزي جـ. فيليبس J. Philips أن الأدب الروسي قد أخذ في تمانينات وتسعينات القرن الماضي يوطد وجوده في أوروبا ، ويؤكد أنه في الفترة ذاتها ظهر في أمريكا شيء يذكر « بالмолودا » الروسية وأنه قد غدا عدد الترجمات عن الروسية في أمريكا آنذاك أكثر بكثير مما هو عليه في إنكلترا »(٦) . ويشير (يا. زاسورסקי) في هذا الصدد إلى أن « الأثر المهم في تطور الواقعية الانتقادية في أمريكا بين عامي (١٨٨٦ - ١٨٩٨) قد تركته أعمال الكتاب الروس (تورغينيف) و (تولstoi) و (دوستويفسكي) »(٧) .

وفيما يتعلق (بدوستويفسكي) ، فعلى الرغم من الاهتمام بابداعاته اهتماما محدودا في القرن الماضي إلا أن التضلع المتعدد الجوانب بإرث الكاتب الابداعي لم يبدأ إلا في السنوات العشر الأولى من هذا القرن (٨) . حتى إن مروجاً مهما للأدب الروسي مثل (تـ. بيري) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر شعر بتفرد دوستويفسكي وعمق عقريته ، لكنه لم يستطع النفاذ إلى جوهر الموضوعات الفلسفية والأخلاقية في رواياته، ولفت الانتباه إلى الحقائق الطافية على السطح فقط . ولم يكن مصادفة

ايضاً ان يعلن (أ. د. ويلز) في ذلك الوقت ان (دوستويفسكي) كاتب روسي محض ليس ذا شأن بالنسبة الى الادب الامريكي .

اما ان تتغلغل ابداعات (دوستويفسكي) في اعمق وعي المجتمع الامريكي في السنوات العشرة الاولى من هذا القرن فقط ، فهذه حالة لها اسبابها الاجتماعية والنفسية ، ولا تنحصر المسألة في سيطرة ما يسمى « بالتقاليد الوقورة » على الادب الامريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقط ، بل إن الاهم من ذلك هو سيطرة فكرة « تقديس الذات » في المجتمع الامريكي في تلك الفترة ، تلك الفكرة التي غدت حجر الزاوية في مجموعة القيم التقليدية الرسمية المتأصلة في وعي كل امريكي . يقول الناقد الامريكي F. O. Matesien ف. او. ماتيسين : « إن ثقة الفرد في قدرته على الفعل بقواه الذاتية لم تكن في يوم من الايام قوية كما كانت عليه في هذه الفترة من التاريخ الامريكي »^(٩) .

لقد صوّر (ه. ميلفيل) * في ادبه واقع أمريكا في القرن التاسع عشر من مأساة (إيهاب) * ، التي تعد حسب قول (او. ف. ماتيسين) « رمزاً للمصير المساوي للفردية المتقوقة حول الذات ، التي تؤدي - في حال تطورها حتى الحدود القصوى - الى كارثة ليس للذات وحدها بل وللجماعة المحيطة ايضاً »^(١٠) . لكن (ميلفيل) تناول مأساة (إيهاب) تناولاً رومانسياً محضاً فجعل منها مأساة « الارادة غير المهيأ للبعث

(*) هيرمان ميلفيل Herman Melville (١٨١٩ - ١٨٩١) روائي أمريكي مشهور. من أهم أعماله (تايبى ١٨٤٦) و (المطف الأبيض ١٨٥٠) و (موبي ديك أو العوت ١٨٥١) . - المترجم -

(*) إيهاب Ahab بطل رواية ميلفيل « موبي ديك » - المترجم -

الروحي ، الارادة التي تضني السروح وتوجه العقل على نحو جنوني واضح »(١١) . اضافه الى ذلك فان رواية ميلفيل لم تلق قبولا عند معاصريه ، ولم يبعث الكاتب من جديد إلا في عشرينات القرن الحالي(١٢) .

تدخل الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الأولى حقبة تطورية جديدة ، إذ بدأت في هذه الفترة تظهر بوضوح وجلاء علامات انهيار « الاحلام الامريكية العظمى » ، وأخذت تتقوض الآمال في بناء دولة متفردة اقتصاديا ، ومتطرفة اجتماعيا ، وتظهر ، بشكل فاقع ، الآثار التراجيدية لتقاليد الفردية . وقد لاحظ (ت. دريزر) * هذا الأمر فكتب : « لا استطيع ان افهم السبب في عدم استيضاخ الشعب الامريكي الذي لقنهوه منذ البداية فكرة ضرورة التفوق الفردي ، حتى الان ، مدى الانهيار الذي وصلت اليه هذه الفكرة بوصفها صيغة عمل لتنظيم المجتمع !؟ انا عندما نفترض عفويًا — على الأغلب — أن لكلًّ منا الحق في أن يصل ، إذا كان ممكنا ، الى تطوير ذاته تطويرا هائلا ، فإننا لا نفكر أنه يمكن لعدد ضئيل فقط من الناس ممارسة هذا الحق ومن الجائز الا تستطيع الأغلبية ممارسته »(١٣) . وكتب (دريزر) أيضًا في حديثه عن الفردية التي حاولت الدعاية الامريكية تصويرها على أنها احدى القيم الرسمية الراسخة : « إن ثقة الامريكي بهذه الفردية الميسورة للجميع ، أدت الى ان أصبح فرديون آخرؤن أكثر قوة وخبثا وجشعًا يقررونكم وكيف يجب عليه أن يعمل . ثم هل يستطيع هو أن يشتكي او حتى أن يبحث

(*) تيودور دريزر Theodore Dreiser (١٨٧١ - ١٩٤٥) كاتب أمريكي معروف برواياته التي تنتهي الى مذهب الواقعية الطبيعية . اشتهر بعد أن نشر روايته (ماساة أمريكا ١٩٢٥) . من أهم أعماله (الاخت كاري ١٩٠٠) و (جيني غيرهارت ١٩١١) و (المول ١٩١٢) و (العملاق ١٩١٤) - المترجم - .

□ أعمال دوستويفسكي □

عن العدالة إذا ما تعرض للعوز أو للمنع او إذا ما سخّر أو جوّع .
لقد خدت ثقة المواطن الامريكي بالفردية كثقلته بدواء سحري يشفى من كل الشرور ، فخدّرتنه هذه الثقة ، في الوقت الذي استحوذ فيه الفرديون الآخرون الأكثر جشعاً وخبشاً على ثروته وكتنيسته ، وعلى السلطات التشريعية والشرطة ، وعلى كل امتيازاته الدستورية الأساسية حتى غداً – في حقيقة الأمر – يخاف من ظله «(١٤)» .

يقول (درizer) في مقابلة صحافية مع مراسل صحيفة «البرافدا» في نيويورك . في معرض حديثه عن تخلف الأدب الامريكي المعاصر : « لم يعكس الأدب الامريكي معاناة الشعب ، ولم ترسم مخيلات الأدباء إمكانية تغيير النظام . لقد سادت « أزمة الأزمات » ، وحدث انهيار لا مثيل له ، وتكتلت جروح الرأسمالية حتى أعمق أغوارها ، فأصبح الناس يسيرون عبر عذابات جهنم (....) أحاول أن أتخيل ماذا كانت يمكن أن تفعل أعمال (دوستويفسكي) و (ديكنز) بمعاصرينا »(١٥) .

يدرك (درizer) في الكلمة التي القاها في باريس (دوستويفسكي) ويناقش بذلك آراء (أ. د. ويلز) المشهورة عن هذا الأديب الروسي : « في حقيقة الأمر ، منذ أن أصبح الأدب عاملاً فاعلاً في حياة الشعوب ، فقد حاول الكتاب العظام أن يعكسوا في نتاجاتهم عذابات الناس ، وخير مثال على ذلك الأدبان الروسيان (دوستويفسكي) و (تولstoi) (....) أما فيما يخص أمريكا وطن التروّات ، بلدي الفقر ، فيبدو أن العذابات الإنسانية – أو على الأقل تلك التي سببتها العوامل المادية – غير مهمة البتة ، كما لو أن هذا يعني أن كتاباً كالتي كتبها دوستويفسكي عن روسيا لا أهمية لها هنا !! »(١٦) .

بشهادة (مارغريت تيادر) السكرتيرة الخاصة (لدرizer) ، كان درizer يشعر بنفسه قريباً دائماً من الجيّلة الروسية ، من العبرية

□ اعمال دوستويفسكي □

الروسية ... وقد تعلق تعلقاً شديداً بدوسٌتوفِيْسكي ، كتبت (مارغريت تيادر) في كتابها « تيودور دريزر : أبعاد جديدة » : « لقد أحب « الأخوة كار أمازوف » و « الأبله » حباً خاصاً ، وكانت الأخيرة روايته المفضلة بين كل نتاجات الأدب العالمي ، ولم يكن يستطيع الوصول إلى أعماق وجوهه الأميركيتين ، لكنه كان يتحث بحماس شديد عن بساطة هذا النموذج ومصادفيته » (١٧) .

لقد تابع (دريزر) تقاليد (إمرسون Emerson) * وطورها ، فكان أول من استطاع إدراك الطريقة التي شوّهت بها أفكار امرسون وكيف حولت إلى نقىضها تلك الأفكار التي لم تكن في جوهرها إلا انسانية آدمية . وقد اعتمد (دريزر) في تناوله الفني لهذه القضية على تجربة دوستويفسكي . وفي هذا الصدد يؤكدت . موتيليف تأكيداً جازماً أن « رواية دريزر « تراجيديا أمريكية » فيها الكثير من الدلائل التي لاتجعلنا نقارن بين دريزر وتولستوي فحسب بل بينه وبين دوستويفسكي F. J. Hoffman أيضاً » (١٨) . ويلاحظ الناقد الأميركي (ف. هوفرمان F. Hoffmann) في حديثه عن التشابه الكبير بين « الجريمة والعقاب » و « التراجيديا الأمريكية » أن دريزر قد خطأ خطوة إلى الأمام في الطريق نحو تشكيل البطل المعاصر . ثم يستنتج هوفرمان بعد أن يعقد مقارنة بين مشاهد العنف في كلتا الروايتين أن هذه المقارنة « تساعد في تبيان التغيرات الجذرية التي طرأت على أدب « العنف » منذ زمان (دوستويفسكي) » (١٩) .

(*) رولف امرسون Ralph Waldo Emerson (١٨٠٢ - ١٨٨٢) شاعر وفيلسوف أمريكي تأثر بالفلسفة المثلية الإلانية وتزعم تياراً فلسفياً سمي بالفلسفة (السامية) - المترجم - .

إلا أن النتائج التي توصل إليها الناقد (هو فمان) شديدة التناقض، إذ يبدو أن بطل (دريزر) كان بخلاف (راسكولنيكوف) شخصية في رواية طبيعية « فقدت تحكمها بارادتها » وأصبحت سلبية ميالة لتأمل جريمتها . ثم إن (هو فمان) يشكك في أن يكون بطل الرواية (كلايد غريفيتز) ضحية نظام اجتماعي معين : « إذ قلنا أن (كلايد) هو ضحية بشكل مطلق فسيعتبرضنا سؤال : ضحية ماذا ؟ ». وتخلص آراء (هو فمان) إلى أن (راسكولنيكوف) كان ضحية نظريته أما (كلايد) فقد كان مراقبا سلبيا لجريمته الخاصة والعقوبته الخاصة أيضا . وبعبارة أخرى يحاول الناقد الامريكي ذاك أن يستبعد استبعادا كلية طرح سؤال عن الأثر الحتمي الذي تركه المجتمع في ارتكاب بطل (دوستويفسكي) لجريمته ، وكذلك بطل دريزر أيضا .

لكن الحقائق تقول شيئا آخر تماما ، فوفقاً لشهادة زوجة دريزر فإن بحث الكاتب في أسباب الجريمة في أمريكا أوصله إلى نتيجة أن سبب معظم الجرائم يكمن « في توق الشاب الامريكي ، وفي طموحه الغريزي كي يسبق غيره ، أو بكلمة أخرى أن يفتني أو أن يحتل مكانة ما في المجتمع » (٢٠) . أما أسرع طريقة للشراء فهي الزواج الرابع ، لذا فان كلايد غريفيتز الحال منذ نعومة أظفاره بالشراء ، يختار هذه الطريقة لكي يتغلغل في فئات المجتمع الراقى .

ينفرد (دريزر) باختيار حياثيات الجريمة هذه . (فراسكولنيكوف) الذي سبق (غريفيتز) لم يفكر قط في أن يتغلغل في مجتمع الفئات الراقية بواسطة المال . لكن مع ذلك فقد شابه (غريفيتز) (راسكولنيكوف) في أشياء كثيرة : « فقد كان ، بالقدر ذاته معتزاً بنفسه ومغروراً وفقيراً أيضاً . لقد كان من أولئك الناس الذين يحسبون أنفسهم

□ اعمال دوستويفسكي □

متميزين لا يشبهون أحدا ، كما انه لم يشعر بنفسه ابدا انه جزء لا يتجزأ من أسرته ، ولم يعر قط انه مدین بشيء ما لا ولئك الذين لم يكن ليرى النور لولاهم » (٢١) .

كانت (ساندرا فينتشيلي) ، بالنسبة الى (كلايد) تجسيدا لحياة الطبقات الراقية حياة البرفاهية والهناء . وليس عينا ان مسألة امكانية وصوله الى مكان ما في هذا المجتمع الراقي لم تطرح بشكل جدي إلا بعد لقائه بهذه الفتاة التي كانت تجسد وتضخم في عينيه دائما أهمية محيطها » (٢٢) . وقد ارتبط هذا بظهور مشكلة أخرى ليست أقل حدة، هي مشكلة « الفانية والوسيلة » ، أي يمكنه أن يضحى بشخص معين (في حالته روبرتا أولدن) من أجل سعادته المستقبلية ؟ ويكون الجواب عن هذا السؤال ايجابيا كما كان عند (راسكولنيكوف) .

يصف (دريزر) العذابات والشكوك والتقلبات التي تتعالج في خاطر (كلايد) قبل أن يقتل (روبرتا) ، ويصور الثنائية السيكولوجية الداخلية التي يعانيها : « كان يمكن مقارنة عقله في تلك اللحظات مع صالة مفلقة يسودها الصمت ، فأخذ يفكر في وحدة مطلقة وبدون إرادة برغباته الخفية المخيفة ، وبالنصائح التي يسديها جزء بدائي غامض في « أنا » ه ، وهو عاجز عن الخلاص أو الهرب ، وغير واحد في نفسه الرجلة الكافية للقيام بفعل ما » (٢٣) . كان « الآنا » الأكثر ضعفا وسوءا ينتصر تدريجيا داخل (كلايد) ، وكان عندما يفكر (بروبرتا أولدن) يسعى نحو حجج سفسطائية في جوهرها لتسويغ فعلته : « لكن لماذا لا تقول إنها تتصرف بشكل ظالم ، إنها تطلب الكثير ، لقد كان يعتبر وهو غارق تماما في أحلامه الميتة (بساندرا) ، أنه من العيب أن تختلق (روبرتا) من حادثة عاديمه جدا مأساة هائلة ومهما تكلمت (روبرتا) عن ذنبه ، أو لم تكن هي

مذنبة ايضاً؟ نعم بالطبع لقد حاول أن يفتنها أن يغويها ما استطاع ، ول يكن ، لكن هل يرفع هذا الذنب عنها؟ أو لم تستطع ممانعته لو أنها كانت أخلاقية تماماً؟ لكنها لم تفعل ذلك »(٢٥) .

- ٣ -

كتب (ش. اندرسون) في رسالة لترجمة الروسي بـ. آخر يميني كـ عام ١٩٢٣ ، حول أهمية اطلاعه على الأدب الروسي الكلاسيكي : « عندما تقرأ قصصي لابد أن تلاحظ طبعاً أنني مدین بدين كبير للأدباء الروس ، وسأكون سعيداً جداً إذا استطعت رد هذا الدين ، أو بعضه على الأقل ، بأن أقدم للقارئ الروسي النشوء الجمالية ، وأن أساعده على فهم حياتنا في أمريكا فهماً أعمق ... وأستطيع القول إنني لم أحظ بالبنة بنشر أرضاني قبل أن اعثر على النازرين الروس : تولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف وتورغينيف »(٢٦) . « لا أريد أن أكتب كما كتبوا ، فجوهر المسألة يكمن في أنني وجدت عندهم حب الحياة الإنسانية والطيبة ، وغياب الوعظية والغرور اللذين يميزان الكثير من نتاجات الأدب الغربي »(٢٧) .

لقد تشكلت عند (اندرسون) ، بتأثير مباشر من (دوستويفسكي) نظرية الإنسان ، الكائن الذي لا يدرك كنهه ، والذي يخبيء في ذاته سراً

(*) شيرود اندرسون Sherwood Anderson (١٨٧٦ - ١٩٤١) روائي أمريكي وكاتب قصة قصيرة . عمل صحفياً وكتب بشكل مباسني عن الناس في المدن الصغيرة . انجذب للضائعين وللذين يفتقدون الهدف والحب . اطلق عليه لقب تشيخوف الأمريكي . من أهم أعماله (ابن وندي ماك فيرسون ١٩١٦) و (ونسبرى اوهايو ١٩١٩) و (الإبيض الفقير ١٩٢٠) و (الزيجات المتعددة ١٩٢٥) .

□ أعمال دوستويفسكي □

سيكولوجيا عميقاً . يقول (أندرسون) في كتابه « من لا مكان إلى لاشيء »: « من الواضح أن النفوس تخبيء شيئاً ما ، شيئاً لا يستطيع الافصاح عن ذاته ، فإذا ما ظهر فظهوره مصادفة » (٢٨) .

لقد ألغت (أندرسون) تلك الحالات النفسية التي تمثل في الانفجارات العاطفية ، فقد يمنع شيء ما في وقت ما من الظهور وينكت في أعماق الروح ، وفجأة يطفو على السطح و « ينفجر الإنسان بالكلمات فيبدو كلامه غير معقول أحياناً ، وابتظر بعض النزعات الشانية ، التي لم يكن يعرفها ، لتعبر عن ذاتها » (٢٩) .

إن أبطال أندرسون غربيو الأطوار ، فهم أناس ذوئبوا في أعماق أرواحهم مكونات إنسانية غير مستهلكة ، تبدو للعالم المحيط مرضية ، تعذب أصحابها عذاباً شديداً . « دعهم يفسلوني ، يكرووني ، دعهم يفسلوني يصبغوني ويكروني » هكذا وفيما يشبه التوسل يكرر بطل قصة « غريب الأطوار » الذي يعاني من وحدته الروحية ومن اغترابه في هذا العالم . أما بطل قصة « الرجل ذو السترة السوداء » فإنه يسائل نفسه قانطاً : « لماذا أخاطب الآخرين دون كلمة تعبر عن « أناي » ؟ لماذا لم استطع في حياتي المشتركة كلها مع زوجتي العبور إليها عبر الحائط ؟ .. أصحيح يا ترى أنه لا توجد كلمات تعبّر بالانسان إلى الحياة ؟ » (٣٠)

إن استحالة تحقيق الطموحات الروحية الفضلى في الحياة اليومية تجعل أبطال أندرسون « مغالين في غرابتهم Grotesque » .

وفي حديثه عن الغلاف من الغربة النفسية الذي يحتمي به الإنسان في عالم الأرباح والحسابات ، يقارن البطل بين حبيبته وبين شجرة يافعة : « كانت تلك المرأة - إذا أردتم أن تعرفوا ، شبيهة بشجرة يافعة ،

خنقتها الاعشاب الضارة بعد أن أحاطت بها وحجبت الضوء عنها ، لقد كانت شجيرة مشوهة فأصبحت « غروتسك » كما أصبح الكثير من شجر الغابة « غروتسك » أيضاً » (٢١) .

ويتحدث البطل في قصة (البندرة) عن حبيبته فيقول : « كانت بحاجة إلى أن تُحبّ حباً هادئاً طويلاً ، حباً صبوراً لقد كانت « غروتسك » دون شك ، ولكن في هذه الحالة كل الناس على الأرض غروتسك أيضاً . فكلنا نحتاج للحب وما يمكنه أن يشفيها يمكنه أن يشفينا جميعاً ، فالمرض الذي تعاني منه هو مرض شامل . كلنا نحتاج للحب ، لكن ليس ثمة من يخترع لنا طريقة لنجد لأنفسنا محبين » (٢٢) .

يعاني أبطال (اندرسون) الذين يمارسون غربتهم الوجودية في عالم الكذب والنفاق والركود الروحي ، ومن استحالة الحب أو من استحالة أن يكونوا محبوبين .

يتقاطع موضوع motif العذابات الإنسانية التي يعبر عنها اندرسون في كل كتاباته تقاطعاً واضحاً من الموضوعات المشابهة عند دوستويفسكي الذي لم يكن العذاب عند أبطاله وسيلة لتكران الذات فقط بل كان وسيلة لتحقيق هذه الذات .

يعرف بطل القصة القصيرة « السكر » الذي أحب ابنة صاحب البيت حباً من طرف واحد : « وددت أن أتعذب أن أكون مسؤلاً ظننت أن هذا هو ما أحتاجه . لقد أردت - أنفهمون؟! - أن أتعذب لأن كل إنسان يتعذب ويأثم » (٢٣) . ويختار البطل الإدمان على الخمر بوصفه الطريقة الأقل إيلاء ، إذ ستكون آية طريقة أخرى غبية وغير ملائمة ، وقد تجلب العذاب لآناس آخرين .

□ أعمال دوستويفسكي □

هذا الموضوع ليس موضوعاً عرضياً في أدب (أندرسون) الذي كان يقف إجلالاً أمام (دوستويفسكي) صاحب « الأخوة كaramazov ». كتب (أندرسون) في رسالة للشاعر (هـ. كريين) عام ١٩٢١ : « أنا سعيد لأنك عثرت على (دوستويفسكي)، لو كنت أعرف أنك لم تقرأ لاحظت عليك أن تفعل منذ زمن بعيد . إنه لرائع أن تختار كتابيه الآثرين عندي أكثر من أي شيء آخر « الأخوة كaramazov » و « الشياطين » اللذين لا مثيل لهما في آداب العالم كلها . فالأخوة كaramazov « هي الانجيل ذاته . وستعجبك رواية « الأبله » أيضاً ، وقصصه من السجن « مذكرات من بيت الموتى » . إننا لا نستطيع أن تعجب بهذا الإنسان فحسب بل لابد أن نحبه . كنت أشعر دائماً أنه هو الكاتب الوحيد الذي يمكنني الركوع أمامه على ركبتي » (٤٤) .

يُعد (ش. أندرسون) ، مثله مثل (درizer) ، مرسخاً قواعد جديدة حددت إلى حد كبير مسار الرواية الأمريكية الواقعية في القرن العشرين . ولم يكن مصادفة أن يُعد كل الأدباء الأمريكيين البارزين تقريباً و منهم (أو. فوكنر) و (د. ستايبيك) و (ت. وولف) و (أو. ساروبان) وغيرهم مرشدَهم الروحي وأستاذَهم الأدبي . يقول فوكنر: « لقد كان أباً لجيلى من الأدباء الأمريكيين ، وأباً لتلك التقليد النشرية الأمريكية التي يتبعها خلفنا ، لكنه لم يقدّر حق قدرة أبداً . لقد كان (درizer) أخاه الأكبر أما (مارك توين) فهو أبوهما معاً » (٤٥) .

كتب (م. كاولي) في مقالته « شرفود أندرسون وكتابه اللحظة » عن الأثر الجلي الذي تركه (أندرسون) في الأجيال اللاحقة من الكتاب الأمريكيين وخاصة في الرؤية الأدبية والأسلوب : « ... (همنفواي) و (فوكنر) و (وولف) و (ستايبيك) و (ساروبان) و (هنري

[١] أعمال دوستويفسكي □

ميلر) . . . كل واحد من هؤلاء مدين بالكثير (لأندرسون) حتما ، وهذا ما يمكن قوله عن العشرات من الآخرين » (٣٦) .

لقد كشف النقد الأدبي منذ زمن بعيد عن تلك الوسائل التي تربط بين الكاتب الأمريكي (ف. سكوت فيتزجيرالد) * وبين أدب أوروبا الغربية في القرن التاسع عشر ، وخاصة بينه وبين كل من (بلزاك) و (ستاندال) لكن لم تكتشف حتى الآن العلاقة الأدبية بين (دوستويفسكي) وبين هذا الفنان الأمريكي الكبير الذي صرخ غير مرّة بأنه يحب (دوستويفسكي) أكثر مما يحب أي أوربي آخر .

كانت أول معرفة (لفيتزجيرالد) (بدوسٌتويفسكي) عام ١٩٢٢ / عندما قرأ رواية « الأخوة كارامازوف » التي أثرت فيه أثراً كبيراً . ولم ينقطع بعد ذلك عن قراءة دوستويفسكي طوال حياته الابداعية .

كتب عام ١٩٤٠ / رسالة لابنته ينصحها « أن تقرأ كتاباً جيدة مثل : « الأخوة كارامازوف » و « الجريمة والعقاب » (٣٧) و قبل ذلك بعام كتب لها أحدي رسائله : « إن كنت ترغبين بدراسة عالم الناس العاطفي فاقرئي - ليس الآن بل بعد عدة سنوات - « الأخوة كارامازوف » وسترين آية رواية هي » (٣٨) . وقبل موته بفترة وجيزة ذكر (فيتزجيرالد) أنه يقرأ « الجريمة والعقاب » من جديد .

إن أفضل امتداح كان يزجيء (فيتزجيرالد) لأديب ما ، هو أن يقارن بينه وبين دوستويفسكي ، فقد كتب إلى (همنغواي) يحدثه عن

(٣٦) فرانسيس سكوت فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald (١٨٩٦ - ١٩٤٠) روائي وكاتب قصة أمريكي . من أهم أعماله (هذا الجانب من الجنة ١٩٢٠) و (جميلة وملعونة ١٩٢٢) و (غاتسيبي العظيم ١٩٢٥) و (ليلة واحدة ١٩٣٤) .

□ اعمال دوستویفسکی □

روايته « نملك او لا نملك » : « تضم هذه الرواية عددا من الصفحات والفقرات الجديرة - لما فيها من توتر مدهش - بأن تكون في مؤلفات دوستويفسكي » ، وفي الرسالة ذاتها صرخ (فيتزجيرالد) : « لقد أحببت دوستويفسكي) دائمًا ، لمقدرته على التوجّه نحو قلوب البشر جميعا ، أحببته أكثر من غيره من الاوربيين » (٤٠) .

اهتم (فيتزجيرالد) في أعماله الابداعية بمعالجة موضوع الحب ، وخاصة في علاقته الوثيقة بالمال والثراء . وهذا ما كان قد عالجه (دوستويفسكي) في أعماله الادبية ، يقول (م. ميندلسون Mendelssohn) في هذا الصدد : « لقد أفلق (فيتزجيرالد) دائماً ان يضيّع الفقير محبوبته لأنه فقير ليس إلا ، وقد شغل هذا الموضوع حيزاً مهماً في أعمال (دوستويفسكي) الابداعية أيضاً » (٤١) .

لم يكن المال عند أبطال (فيتزجيرالد) هدفاً بذاته ، بل وسيلة يمكن عبرها بلوغ الحب . وكان حب البطل لذاته الفقرة والمطعونه والمهينة أساساً لهذا الصراع ، وهذا ما كان يحدث عند (دوستويفسكي) كثيراً فالبطل يقتتن في النهاية دائمًا بأن المال لا يمكن أن يساعد في إعادة المحبوبة أبداً ، على الرغم من جبروته الظاهر ، ويقتنع أن التصور المنتشر انتشاراً واسعاً عن أهمية المال وقدرته العجيبة ما هو إلا وهم .

في روايته «ليلة وادعة» تستغل البطلة ممثلة عالم الشراء طيبة (ريتشارد رايفر) وجبه استغلالاً وضياعاً ثم تتخلى عنه في الخاتمة بكل بساطة لأنها لم يعد ضرورياً لها.

هنا يعالج (فيتزجيرالد) اشكالية مهمة في اخلاقية المجتمع البورجوازي وكان (دوستويفسكي) قد بحث هذه الاشكالية بشكل تفصيلي

عندما يصطدم الحب والطيبة بعالم الوحشية فانهما يندرمان ويستسلم الخير أمام الشر استسلاماً كاملاً . لقد استطاع فيتزجيرالد نطویر هذه القضية الفلسفية - الاخلاقية التي كان دوستويفسكي قد اعنى بها في بداياته .

تذكّر بطلات (فيتزجيرالد) (غلوريا ، ونيكول وورين) وغيرهما ببطلات (دوستويفسكي) الخارقات . وإذا كانت بطلات (دوستويفسكي) خارقات ومتغطرسات وشهوانيات بسبب الأثر الذي تركته ندوبيهن النفسية أيام الشباب وبسبب الإهانة التي تعرضت لها كرامتها الإنسانية ، فإن جلافة بطلات (فيتزجيرالد) وأنانيتهن تشهد على انتقامتهن الاجتماعي لعالم الأغنياء . حتى إن حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها (نيكول) لم تكن ، على كل حال ، بسبب خواصها الروحي ، بل على العكس فانها عندما كانت مريضة انصاعت للتأثير الطيب والمفید (لريتشارد) فتخلت عن عاداتها الوحشية وميلها الاناني . لكن (نيكول) أخذت مع تماثلها للشفاء تناهى عن زوجها وتهتمي بأخلاق الأقوياء غلاظ القلوب في عالمها . إن جمالها مثل جمال (غلوريا وروزليندا) وغيرهن من بطلات (فيتزجيرالد) يصبح مصدراً للنزووات الفردية واللوم الاخلاقي .

يقول (فيتزجيرالد) في حديثه عن المؤثرات التي أثرت فيه اثناء كتابته لرواية « غيتسيبي العظيم » : « اثناء عملي بهذه الرواية تعلمت اشياء كثيرة جداً ، وإذا كان ثمة اثر لشيء ما في هذه الرواية فهو الاسلوب الابداعي الشجاع الذي لا مثيل له في « الاخوة كaramazov » وليس الشغل النسائي عند جيمس في « بورتريت نسائي » (٤٢) .

تظهر خصوصية اسلوب (فيتزجيرالد) الفني بوضوح في روايته « غيتسيبي العظيم » في مقدرته على النظر الى بطله من زاويتين متناقضتين

□ أعمال دوستويفسكي □

يقول (آ. غاربونوف) في هذا الخصوص : « إن قدرة (فيتزجيرالد) على رؤية بطله (غيتسي) من زاويتي رؤيا مختلفين في وقت واحد يعطي لصورة بطله شكلاً مميزاً افتقده أبطال روايات الكاتب السابقين » . ومع ذلك فان سر « الرؤية الثانية » لا ينتهي عند هذا الحد ، فقد قال (فيتزجيرالد) مرة : « إن معيار تفوق المقدرات العقلية يقاس بامكانية الاحتفاظ في العقل بأفكار متناقضة والاحتفاظ ، مع ذلك ، بالقدرة على التأمل » (٤٣) .

يستخدم (فيتزجيرالد) أسلوب « الرؤية الثانية » في رسماه الشخصية (ديري) أيضاً . ويبدو هذا الاستخدام ملائماً جداً هنا « إذ يختبئ وراء سحر هذه الفتاة وجمالها اللذين شففا قلب غيتسي أنانية محسوبة بدقة ، حتى تبدو البطلة مستعدة للقيام بأية خيانة أو جريمة في سبيل مصالحها » (٤٤) .

لقد تعلم (فيتزجيرالد) من (دوستويفسكي) حرفة القص الروائي ، والمقدرة على إ يصل توتر ودرامية متميزتين عن طريق إدخال مشاهد الكوارث والانفجارات العاطفية في العمل الروائي . ويكتفي أن نتذكر ، على الأقل ، الخاتمة الشديدة التوتر في رواية « غيتسي العظيم » أو تلك المشاهد في رواية « ليلة وادعة » حيث يصور المؤلف نوبات جنون (نيكول دورين) ، ثم يصور التفاقم التدريجي للانحطاط الأخلاقي في شخصية البطل (ريتشارد دايفر) وما يرافق ذلك من مشاغبات وهلوسة .

لا يؤدي عنصر المغامرة « الجنائي » في رواية « غيتسي العظيم » أي وظيفة خاصة ، بل يوظفه المؤلف لإثارة فضول القارئ ، ويستفيد

منه في كشف مكونات الابطال ، وتبیان المؤثرات الاجتماعية والنفسية المهمة . ويتيح هذا الجانب الغامراتي « الجنائي » في موضوع الرواية للكاتب أن يكتشف في نهايتها ظلم (ديزى) (وتوم بيوكينين) واستهتارهما، إذ لا يأنفان من أية وسيلة في سبيل رفاهيتهم الخاصة ، بل لا يتوقفان عند الافتراء والجريمة كي ينقذان نفسيهما . وقد استفاد (فيتزجيرالد) هنا – دون شك – من تجربة (دوستويفسكي) الأدبية وخاصة من روايته « الاخوة كارامازوف » حيث لعب عنصر الجريمة دوراً مهماً لكشف المضمون الفلسفى العميق .

وليس عجيباً قطعاً أن يقارن (فيتزجيرالد) – في حوار مع مينكين حول رواية « غيتسبي العظيم » – بين روايته ورواية « الاخوة كارامازوف » : « ناهيك عن إساءات المقارنة بين الطراز – أ – والطراز – ب – فإذا كانت روايتي نكتة فان « الاخوة كارامازوف » نكتة أيضاً ، ومن هذه الزاوية يمكن أن تخوض هذه الرواية أيضاً إلى مستوى الرواية البوليسية » (٤٥) .

لقد لاقت مؤلفات (دوستويفسكي) صدىً واسعاً في الولايات المتحدة لأن القضايا الأخلاقية والنفسية التي عالجها في وقته باتت حيوية جداً في واقع الولايات المتحدة البرجوازي في القرن العشرين . أبدي المفكر والناقد الامريكي (ب . بورن Borne) عام ١٩١٧ /

في مقالته « معانى دوستويفسكي الخالدة » رأياً قد يبدو متناقضاً للوهلة الأولى حول أهمية دوستويفسكي التي أخذت تتضح يوماً بعد يوم . « إذا استطعنا أن نفهم دوستويفسكي كما يجب ، فسيترك هذا أثراً كبيراً في الأفاق الابداعية في أمريكا » (٤٦) . وقد اتضحت فيما بعد أن توقع

□ اعمال دوستويفسكي □

(بورن) كان نبوءة حقيقة إذ اتجه كتاب أمريكيون عظماء في عشرينات وثلاثينات هذا القرن مثل (دريرز) و (أندرسون) و (ولف) و (فيتزجيرالد) و (فوكتر) مرات كثيرة خلال نشاطهم الابداعي نحو الكاتب الروسي يستلهمون تجربته الفنية والعملية .

لقد ساعدت معرفة الكتاب الواقعيين في عشرينات وثلاثينات هذا القرن بتجربة دوستويفسكي على حل الكثير من القضايا الحيوية ذات الطابع النفسي والأخلاقي والاجتماعي ، وقبل كل شيء في إيجاد الحل الفني لمشكلة (الفرد والمجتمع) . واستطاعوا ، باعتمادهم على دوستويفسكي وغيره من الواقعيين الروس أن يُؤسسوا تقاليد جديدة في الأدب الواقعي الأمريكي ما زالت حية يسر في هديها كتاب الخمسينات والستينات في هذا القرن .



الهوامش :

(١) أ. بوشمين ، «تعاقب التطور الأدبي» ، في كتاب : التطور الأدبي - التاريخي . قضايا ومناهج في البحث ، لينينغراد ، ١٩٧٤ ، ص - ١٢٢ . بالروسية .

(٢) ر. ميشود ، الرواية الأمريكية اليوم . دراسة سينولوجية ، نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص - ٢٣ .

□ اعمال دوستويفسكي □

- (٢) ف. بيك بروكس ، الكاتب والحياة الامريكية ، معج ٢ ، موسكو ١٩٧١ ص - ١٨٦
(بالروسية) .
- (٤) نفسه ، ص - ٤٨ .
- (٥) للتفصيل يمكن النظر في : أ. اليسيراتوفا ، « وليام دين غولوبيلز وهنري جيمس .
حوالدورهما في تطور الواقعية الانتقادية في الأدب الامريكي » ، في كتاب : قضايا
تاريخ الأدب الامريكي ، موسكو ، ١٩٦٤ ، ص - ١٢٧ (بالروسية) .
- (٦) غ. فيلبس ، الرواية الروسية في القصص الانكليزي « لندن ، ١٩٥٦ ، ص - ٣٩ .
- (٧) ياه. ن. زاسور斯基 ، الأدب الامريكي في القرن العشرين ، موسكو ، ١٩٦٦ ، ص -
٥١ (بالروسية) .
- (٨) وهكذا يلاحظ بروكس انه في نهاية القرن الماضي ظهر في أمريكا مؤلفات متفرقة
متاثرة بدوستويفسكي . ويقول في حديثه عن كتاب « ذكريات من السجن » لبيركمان:
« لستنا بحاجة الى معرفة دوستويفسكي حتى نشعر ان هذا الكتاب روسي جداً ». .
(ف. ف. بروكس ، الكاتب والحياة الامريكية ، ص - ٤٩) .
- (٩) ف. و. ماتيسين ، مسؤولية النقد ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص - ١٧١ (بالروسية) .
- (١٠) نفسه ، ص - ١٧٢ .
- (١١) نفسه ، ص - ١٦٩ .
- (١٢) يذكر بروكس انه حتى السنوات العشر الاولى من القرن العشرين ، كان رفقاء يشكرون
في وجود « موبى ديك » في الأدب الامريكي . انظر : « أيام فينيكس » نيويورك ،
١٩٥٧ ، ص - ١٤٧ .
- (١٣) ت. دريزر ، الاعمال الكاملة ، معج ، ١٢ ، موسكو ١٩٥٥ ص - ٢٤ (بالروسية) .
- (١٤) نفسه ، ص - ١٢٥ .

□ اعمال دوستويفسكي □

(١٥) نفسه ، ص - ١٥٨ .

(١٦) نفسه ، ص - ١٩٣ .

(١٧) م. تيادر ، « دريز وروسيا »، مجلة الأسبوع ، ١٩٧٤ ، عدد رقم ٤٧ ص - ١٨ .

(١٨) ت. موتيليفا ، حول مكانة تولstoi العالمية ، ١٩٥٧ ، ص - ٥٦٩ .

(١٩) ف. ج. هوفرمان « مشهد العنف : دوستويفسكي ودرizer » ، مجلة : دراسات في القصة الحديثة ، صيف ١٩٦٠ ، ع - ٢ ، ص - ١٠٠ .

(٢٠) نفسه ، ص - ١٠٤ .

(٢١) اي. درizer ، من ذكرياتي عن درizer ، في كتاب ت. درizer ، الاعمال الكاملة مجل ١٢ ، ص - ٢١٣ .

(٢٢) درizer ، الاعمال الكاملة مجل ٨ ، ص - ١٥ .

(٢٣) نفسه ص - ٢٨٨ .

(٢٤) نفسه ، مجل ٩ ، ص - ٤٦ .

(٢٥) نفسه ، ص - ٥٠ .

(٢٦) رسائل شميدود اندرسون ، بوسطن ، ١٩٥٣ ، ص - ٩١ .

(٢٧) نفسه ، ص - ١١٨ .

(٢٨) ش. اندرسون ، قصص قصيرة ، موسكو ، ١٩٥٩ ، ص - ٢٠٦ (بالروسية) .

(٢٩) نفسه ، ص - ١٩٥ .

(٣٠) نفسه ، ص - ٢٤٨ .

□ أعمال دوستويفسكي □

- (٢١) نفسه ، ص - ٢٠٢ .
- (٢٢) نفسه ، ص - ٢٠٢ .
- (٢٣) نفسه ، ص - ١٥٧ .
- (٢٤) رسائل شيرود اندرسون ، ص - ٧٠ - ٧١ .
- (٢٥) كلمات فوكنر هذه ليست بلا أساس ، كتبها لتكون بمنزلة مقدمة تصديرية لمقالة لاندور « مدرسة ش. اندرسون » ، التي حاول فيها الوقوف على أوجه التعلمذ بين الروائيين الامريكيين في ثلاثينيات القرن العشرين (قضايا الأدب ، ١٩٦٩ ، عدد رقم ١٢ ص - ١٤١ - ١٧٢) .
- (٢٦) م. كاولي ، بيت كثير النوافذ ، موسكو ، ١٩٧٣ ، ص - ١٠٢ (بالروسية) .
- (٢٧) رسائل ف. س. فيتزجيرالد ، تحرير : اندره جوروبال ، نيويورك ، ١٩٦٣ ، ص - ٨٥ .
- (٢٨) نفسه ، ص - ٥٤ .
- (٢٩) نفسه ، ص - ٦٠٠ .
- (٣٠) نفسه ، ص - ٢١٢ .
- (٤١) م. ميندلسون « طريق ف. سكوت فيتزرالد الابداعية » في كتاب : قضايا الأدب الامريكي في القرن العشرين ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص - ١٩١ (بالروسية) .
- (٤٢) مجلة قضايا الأدب ، عام ١٩٧١ ، رقم ٢ ، ١٦٤ (بالروسية) .
- (٤٣) أ. غوربونوف ، روايات ف. س. فيتزجيرالد ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ٦٦ - ٦٧ (بالروسية) .
- (٤٤) نفسه ، ص - ٧٥ .
- (٤٥) ف. سكوت فيتزجيرالد ومعاصروه ، تحرير : ويليام غولدهورست ، نيويورك ، ١٩٦٣ ص - ٨١ .
- (٤٦) د. بورني « انتشار دوستويفسكي » مجلة « دايل » ١٩١٧ ، ع ٢٨ حزيران .

فولفغانغ بورشيرت

صرحه جيل بلاوداع

دراسة بقلم : صلاح حاتم

حين وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها كان الثامن من آيار سنة ١٩٤٥ يوما مشهودا في تاريخmania بعد الحرب ، إذ كان هذا اليوم يوم استسلامmania الهتلرية . وقبيل انتهاء الحرب كان ثمة من يقول : إننا لو خسرنا الحرب فسيكون لنا في خسارتها كسب ، وكان يعني أن تتحررmania من قبضة النازية .

والحق أنmania لم تخرج من الحرب مهزومة فحسب ، بل إنالمان خسروا أيضا كل شيء : الدولة والاقتصاد والعلاقات الإنسانية والمكانة الأخلاقية والشعور بالذات وبالرابطة القومية. على أن كل فرد بقي قيد الحياة اكتفى ورضي بأنه خرج من الحرب حيا . فكان حريصا كل الحرص على هذا الشبر من الأرض الذي تطوه قدماه ورأى أنه أصبح لحياته معنى جديد يتجسد في تحمل المسؤولية لمواجهة الخراب والعدم والبداء من نقطة الصفر .

« إخلعوا الخوذة ، إخلعوا الخوذة — لقد خسرنا ! تفرقت السرايا والفرق والجيوش . الجيوش الجرارة . الا جيوش الموتى فلم تزل واقفة . تقف مثل غابات لا يحيط بها حصر : مظلمة ليلكية مليئة بالأصوات . »^(١)

ومع ان موقف الأدباء والكتاب بعد الحرب كان اشبه ب موقف نوح الطوفان ، إلا ان لهجة معظم الكتاب في بداية المرحلة الاولى نمت على امل وتفاؤل وايمان ، وتخلل هذه اللهجة شعور بالذنب وهمة وحماسة للتغلب على كل صعوبة في سنوات الجوع والدمار . فالمعركة التي بدأها الأدب كانت معركة إثبات الذات وإيجاد طريق العودة الى ما انقطع بعد أن تولى هتلر مقايد الحكم في سنة ١٩٣٥ . إذ ان العشرات من الكتاب كانوا قد هاجروا ، على حين بقي من بقى ، إما ليستغل الوضع السياسي راضيا به ومسايرا له وإما ليشارك بعد سنة ١٩٣٨ فيما يسمى بالهجرة الروحية او المقاومة لاجئا الى العمل السياسي ، على ان خطه من المقاومة بالكلمة كان ضئيلا ، ذلك لأن سيف الرقابة الأمنية كان مسلطا على الرقاب فحيل بينه وبين المقاومة العلنية ، فلم يكن أمامه إلا أن يشن حملته سرا وبعيدا عن اعين الرقباء .

اما المحاولات الأدبية الاولى لجيل ما بعد الحرب فقد وصفت بأنها أدب انقضاض ، ذلك لأن الكتاب كتبوا عن ناس عاشوا في الانقضاض او عادوا من الحرب ولم يجدوا إلا الانقضاض^(٢) . وكان فولفغانغ بورشيرت (١٩٢١

(١) فولفغانغ بورشيرت ، هذا بياننا ، ص ٢٠٨ في : الاعمال الكاملة . دار نشر رووفولت ، هامبورغ ١٩٤٩ . ص ٢٠٨ - ٢١٥ .

(٢) انظر : هاينريش بول : اعتراف بادب الانقضاض ، ص ٢٢٩ ، في : هـ. بول : قصص وتمثيليات اذاعية ومقالات . دار نشر كيبنهاور وفيتش ، كولونيا وبرلين ١٩٦٧ ، ص ٣٣٩ - ٣٤٣ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

- ١٩٤٠) لسان عصره وصوت جيل ما بعد الحرب . والحق أنه ماض شاعر ينتمي إلى جيل ما بعد الحرب أحدث دويا مثلما فعل هذا الشاعر الذي صار بين عشية وضحاها ذاتع الصيت وذكر اسمه إلى جانب الشاعر الألماني التوروي جيورج بوشنر(*) . ومع أن ما انجزه كل منهما ضئيل في حجمه فان له سعته وعمقه ، وكان له بذلك تأثيره البليغ ودوامه وحضوره .

ولم يصور فولفغانغ بورشيرت نفسه على أنه القاعدة وغيره الاستثناء، أو العكس ، بل تكلم على تجربة جماعية مؤلمة على نحو مأساوي وتكلم على مصير « جيل مخدوع » .

فمن هو ، إذا ، فولفغانغ بورشيرت ؟

حين نشببت الحرب كان بورشيرت في الثامنة عشرة من عمره . وحين انقضت كان في الرابعة والعشرين . عمل في أول شبابه في بيع الكتب والتمثيل . لكن نار الحرب الضروس ما كانت لتبقى مشتعلة لو لم يكمن الشباب وقودا لها . لذلك استدعي بورشيرت إلى الجندية في سنة ١٩٤٠ وأرسل إلى الجبهة الشرقية (روسيا) .

(*) جيورج بوشنر (١٨١٢ - ١٨٣٧) ولد في مدينة دارم شتات التابعة لمقاطعة هيسن الألمانية . كرس نفسه في كتاباته السياسية دفاعا عن حقوق الطبقات الدنيا . والسنس مع أصدقائه في موطنهم هيسن « جمعية حقوق الإنسان » . وزع مناشير سياسية سماها « سامي هيسن الريفي » وكان شعارها شعار الثورة الفرنسية « السلام للأخواخ وال الحرب على القصور » . وحين افتضح أمر نشاطه السياسي السري كان على بوشنر أن يهرب إلى فرنسا . وفي الثالثة والعشرين عنين مدرسا للطب والعلوم الطبيعية في جامعة زيوريخ . ولكن قبل أن يلقي محاضرته الأولى يفتاك به مرض التيفوس ولم يجاوز بعد الرابعة والعشرين . كتب ثلاث مسرحيات : « صوت دانتون » . « فيوينتسك » ثم « ليونس ولينا » .

لقد عرف بورشيت ، رغم حداته ، أن الحقيقة تؤلم وتجعل قائلها وحيدا . لكنه عرف أيضا أن الخلاص يكون في تحمل العذاب والوحدة اللذين منشؤهما قول الحقيقة . وعلى هذا لم يكن مستعدا لأن يلوذ بالصمم الخانع أمام الحقيقة ، فتحدث عنها في رسائله التي كتبها من الجبهة وأرسلها إلى ذويه في الوطن . إنها الحقيقة التي رأها وعرفها بينما هو يواجه الكذب الذي أفسد الملايين وقادهم إلى التهلكة . وفي أثناء تفتيش منزله في مدينة هامبورغ عشر على هذه الرسائل التي قدمت الدليل على اتهامه . ومع أنه كان قد جرح أثناء ذلك وكان هناء أيضا من حمى يرقان خطير وخناق فقد سبق من المستشفى الميداني ليمثل أمام محكمة عسكرية في مدينة نورينبيرغ ويواجه الاتهام بالانهزامية والكفر بالنصر والتجديف بالزعيم (الفورر) . ولم يرحم الجنادون الشاب المحطم الذي لم يفعل شيئاً سوى الجهر بالحقيقة التي آمن بها ، فأنزلوا به أقصى العقوبات وهي الموت وزجّ به في زنزانة مظلمة أمضى فيها سته أسابيع كانت الجحيم في هولها وعذابها . ولما أنه كان لا يزال في مقرب العمر ولما يجاوز العشرين بعد ، فقد أوقف تنفيذ الحكم على أن تخبر شجاعته في ساح القتال ، وعلى هذا كان عليه أن يعود إلى روسيا مرة أخرى ويلتحق بالخطوط الأمامية دون مراعاة لمرضه الذي أوهن قواه . وكان هذا المرض أشد وطأة عليه من كل الأوامر الأخرى . لقد جعل منه إنساناً عديم النفع للحرب ، فلم يعد الأداة الصالحة للقتل ، وعلى هذا تقل إلى موقع حامية وتقرر إخلاء سبيله لينضم إلى مسرح ميداني متنقل ويشارك في تقديم عروض مسرحية للترفيه عن الجنود المحاربين . وعشية اليوم الذي كانت ستتنفتح فيه أبواب الثكنة أمامه وشى به أحد زملائه في المجمع بأنه تفوّه ببعض نكات سياسية تناولت الزعيم (الفورر) . وعوض من أن ينعم بالحرية اعتقل من جديد ، ألقى

□ صرخة جيل بلا وداع □

به في الحبس الانفرادي تسعه اشهر اخرى في احد سجون مدينة برلين، وهنا قاسي الالام واهوال الموت . فما من يد امتدت إلية لتعينه على مرضه العossal .

وفي سنة ٩٤٥ تقل بورشيرت الى القسم الجنوبي الغربي من مدينة برلين المدمّرة . وحين دخلت القوات الامريكية المدينة متصرّة أفرجت عن الشاب بورشيرت الذي كان لابد له من السير وراء دبابات الحلفاء المتوجهة الى شمال المانيا ليصل الى مدينة هامبورغ ، مسقط راسه ، محطم القوى تفترس حشایاه وعظامه حمّى قاتلة وسمت جبينه بسمسم الموت .

هنا كان على بورشيرت ان يرتاح . لكنه رفض الركون الى الراحة خشية ان يفوته ركب الحياة فيتخلّف عن المشاركة في حياة جديدة يجب ان تكون مليئة بالهمة والنشاط والمبادرة . ومع ان مرضه كان أقوى من إرادة الحياة فقد بذل جهداً ليقاومه . على انه كان محاولاً معالجة ما أحدثته سنوات الحرب والسجن في نفس بورشيرت وجسمه . وتلقيته المشافي وأيدي الأطباء . ولكن ما من احد استطاع ان يشخص الداء الذي كان يفتّك بكبده وطحاله وحويصلته الصفراوية . ومع هذا لم يقنط بورشيرت ، ابن الخامسة والعشرين ، ناهيك به شاباً يغمز صدره روح الإقبال على الحياة .

وفي ايلول سنة ١٩٤٧ ساعده بعض الاصدقاء على السفر الى سويسرا للاستشفاء . إذ ان سويسرا كان فيها من المواد الغذائية والأدوية والحجرات الدافئة ما كانت تفتقر اليه المانيا المحطمة المهزومة . ولم يكن شاعرنا احد الذين قدّمت به المصادفة الى ارض الحياد والسلام ، فقد

□ صرخة جيل بلا وداع □

تجسد فيه أيضاً مصير شعب عقد أمله على المساعدة والتسامح والأخوة، على حين لم ينسَ أنه كان متورطاً أيضاً في مسألة الذنب والبراءة على نحو مأساوي . لكن الموت لم يمهل الشاعر الشاب . ففي العشرين من كانون الأول سنة ١٩٤٧ وافته المنية في أحد المستشفيات السويسرية بالقرب من مدينة بازل .

إن ما كتبه فولفغانغ بورشيرت نشأ وتكونَ في عالم تنازعه الخراب والأمل ، الموت والحياة ، اليأس والإيمان . فبعد أن عاد من جحيم الحرب كان له أن يدخل في مبارأة عنيفة مع الزمن، مع الساعات والأيام والليالي، وكان يتمنى أن يعيشها بقوة وعنف ، على أنه كان يرى في ذلك عبشاً ، ولهذا كان لابد له من أن يبدد نفسه بما كان يكتبه ، فكان له في الكتابة عذاب وسعادة وتحقيق لحياة لم يتأت له أن يعيشها كما يحلو لأي شاب أن يعيش .

وحين رحل عن هذا العالم قال لنفسه ولعصره ولجيله شيئاً له صحته وسيرورته .

إن الجيل الذي وصفه بورشيرت سماه « جيلاً بلا وداع » . فحين استعرض عيوبه ومساوئه جمع له ردود الرفض والاحتجاج فكان « جيلاً بلا هدف » و « بلا رابطة » و « بلا عمق » و « بلا حظ » و « بلا وطن » و « بلا حدود » و « بلا إله » و « بلا ماضٍ » و « بلا نعم » و « بلا تقدير » و « بلا شباب » . ولقد صوّر هذا في قصته « جيل بلا وداع»(*).

(*) لقد كنا ترجمتنا هذه القصة « جيل بلا وداع » وقصة أخرى بعنوان « يوم الثلاثاء » وقد نشرتهما كلتيهما مجلة المعرفة السورية في عددها رقم ٧٠ تاريخ ١٩٨٤ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

لتكون بياناً للشباب . فهذا الجيل عوامل معاملة قاسية حالت بينه وبين ان يكون عاطفياً . وتعلم ان يودع كل شيء وداعاً أبداً . فلا يبكي حين ينكب الدهر . ولم يبكِ قط ، لا في طفولته ولا في شبابه ، إذ انه لم يمر قط بمرحلة الطفولة ، وعلى هذا لا يعرف ما الطفولة . ومع ان الجيل جيل الشباب ، إلا انه لا شباب له . فهم يسبتون ويستمدون وبصرخون ويبدمون في أعماقهم ، لكنهم لا يبكون . فهو جيل بائس مسكين نسي ما هي الدمع . والجيل الذي كتب له بورشيرت كره الكذب وطلب الحقيقة ، فلا يشك بكل الايديولوجيات فحسب ، بل يؤكد ان الايديولوجيا التي تكشفت له على حقيقتها لم تكن إلا كذباً ووعياً مزيفاً ، سواء اكانت نظرية المجال الحيوي ام الحرب الخاطفة ام العرق الالماني المتفوق . ورفض هذا الجيل أن يرکن الى التسيّان او ان يتأنس بكلمات رخيصة : كان يقال : ما فات مات . فالماضي والحاضر موجودان لكي يتغلب المرء عليهم . والشاعر موطن تلاقى فيه عناصر الزمن . وفي الشاعر وحده ، لا في غيره ، حاضر ، وهذا يعني ان الأدب شديد الصلة بروح العصر . والحاضر اكثر من سطح واكثر من نسيج خشن . فالخيوط الدقيقة التي تتخلل هذا النسيج تؤدي الى الشيء اللامرئي او تفصح عنه . ومع ان هذا الجيل الذي يصوره بورشيرت جيل لا يعرف الوداع فانه مازال لديه شعور بالمسؤولية ، فليس بمتبليد الحس او أصم لا يكتثر لامر ما . كل ما في الامر أنه كان في حاجة الى نداء او صرخة قوية تحطم الصمت الذي ران عليه . وطلع بورشيرت من ظلام الحرب الطاحنة ليعيد لجيل الشباب صوته عندما تكلم قبل كل شيء باسم جيله . وتفجر هذا الصوت من قصصه الفصيرة . وحملت الصرخة كل ما يمكن ان يكون في حياة شابة من راحة وعداب وفرح وحزن وسعادة وقنوط . ولم يشب الصرخة جزع ولا رياء ولا جبن او محاباة . بل أهابت للاعتراف بالحقيقة والكشف عن الكذب بلا رحمة : « قتل الحقيقة لزميلك ، اسرق منه ماله في الجوع ،

□ صرخة جيل بلا وداع □

لكن قل له هذا بعد ذلك . لا تحدث اطفالك أبدا عن الحرب المقدسة :
قل الحقيقة ، قلها حمراء غاية الحمرة كما هي : مليئة بالدم ونار الفوهات
والصراخ . »^(٢)

والحق أن الأجيال أصاحت السمع إلى ندائها وصرخته لأنها كان
بنادي أجيالا معدبة مخدوعة انهار إيمانها الذي كان قائما على الكذب
والرياء فباتت الآن حائرة مخدولة مشردة في صحراء العدم الباردة :
« إن أخلاقنا هي الحقيقة . والحقيقة جديدة وقاسية مثل الموت . »^(٤)

وعلى هذا ارتبطت القيمة الفنية بقيمة الحقيقة ارتباطا وثيقا ، ذلك
لان الحقيقة في الأدب محاباة للحقيقة في الواقع .

وحين قال بورشيرت « لا » باسم جيله فلم يقلها بدافع اليأس ،
بل لأن لاءه هذه احتجاج وتحرم قائلها طعم الراحة عند التقبيل لأن على
بورشيرت وأبناء جيله أن يشيدوا « نعمما » في وسط العدم وبيوتا في
عراء « لأنهم » . إنهم يحبون هذه « الصحراء العملاقة التي تدعم المانيا » ،
كما يقول بورشيرت .

« نحب المانيا هذه . وكم نحبها الآن ! ومن أجل المانيا لا نريد أن
نموت . من أجل المانيا نريد أن نحيا . نريد أن نحب المانيا هذه كما أحب
المسيحيون مسيحهم : من أجل الله . ونريد أن نحب هؤلاء الأمهات
اللواتي كا نعليهن أن يخشون القنابل لابنائهن . وعليينا أن نحبهن من
أجل هذا الألم . والمخطوبات اللواتي يتزرن بابطالهن المعددين في كراسיהם

(٢) انظر : ف. بورشيرت : « هنا بياننا » ، في : الاعمال الكاملة ، ص ٣١٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣١٢ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

المتحركة بدون بزات براقة — من أجل المهن . . . هذا هو بياننا . إن بياننا هو الحب . نريد أن نحب الحجارة في المدن ، حجارتنا التي مازالت تدفئها الشمس ، وتتدفئها من جديد بعد المعركة . أجل ! أجل ! نريد أن نحب هذا العالم المجنون من جديد ، المرة تلو المرة . »^(٥)

الحق أن ما كتبه بورشيرت في « هذا بياننا » عند البرنامج الجمالي لجيل ما بعد الحرب . واحتل هذا البيان الجمالي منزلة الوثيقة الأدب لما بعد الحرب . ولا غرابة في ذلك ، فبورشيرت لم يكن آنذاك اللسان الناطق باسم روح العصر فحسب ، بل إنه عبر عن معاناة الجيل بأسلوب شديد التأثير جاوز كل الأعراف والتقاليد الأدبية ونسف كل الروابط المتوارثة ، كما أنه رفض ما يسمى في عرف الآخرين « حل وسط » ، بحيث إن كل جرعة قلم وكل كلمة كانت عذاباً وأرقاً . فلم يطالب بالمشاركة الأدبية فحسب ، بل « اشترط » على الكاتب أن يتخذ قراراً وأن يكون له موقف . وعلى هذا فإن ما كتبه لم يكن قراءات ، بل كان اتهاماً وصرخة مكرورة وثورة وتمرداً .

إن تمثيلية « في الخارج أمام الباب » هي التمثيلية الوحيدة التي كتبها الشاعر في أقل من ثمانية أيام^(*) . وتتناول موضوعاً طرقه جيل التعبير بين (١٩١٠ - ١٩٢٥) في مؤلفاتهم التي كتبوها بعد ١٩١٩ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٢١٣ وما بعد .

(*) حين كتب الشاعر هذه المسرحية لم يكتبها لكي يمثلها المسرح ولا لكي يشاهدها الجمهور ، بل لكي تكون تمثيلية إذاعية . على أنها عرضت على خشبة المسرح بعهد وفاة الشاعر بيوم واحد ، فكان لها صداقها الواسع .

الموضوع هو عودة الجندي الى الوطن . فالجندي بيكمان في تمثيلية بورشيرت اليتيمة يعود أيضا ليجد انه لم يعد له بيت وأن زوجته هجرته ووالديه انتحرا . حتى الإله الذي يظهر في المسرحية في هيئة شيخ مغلوب على أمره وبصوت باكٍ لا يستطيع أن يساعد البشر لأنهم لم يعودوا يؤمنون به . ويتهمه الجندي بيكمان بأنه لا يقدم أية مساعدة للعالم الذي ينتحر في جنون . وهذا الإله يقف مما يجري أمامه موقف المشاهد العاجز . والسؤال الذي تشيره قراءتنا لهذه المسرحية هو : هل يستطيع الإله أن يقوم بعمل في وسط ناس رفضوا الاستماع إليه أو الإيمان به ؟ وهنا تكتمل الدورة : فلا الانسان يهتدى الى الإله ولا الإله يهتدى الى الانسان . وليس في مثل هذه الحال وجود لطلق فوق واقع لهذا الواقع . ولم يعد هنا إلا فراغ لامتناه يصل فيه الانسان سبيلاً ويتشرد في عالم تجرّد من كل معنى . حتى الموت يفقد سطوه في هذا الواقع الجامد الذي غامت معالله وبذا طيفا^(٦) . فالموت الذي كان في

المسرحية الكلاسيكية ملادا للانسان وخلاصة له ، لم يعد يجسد في مسرحية بورشيرت الحرية الأخيرة التي قد ينعم بها الانسان . فبطل المسرحية بيكمان ينشد الموت في النهر ، على أن الناس يخرجونه منه ليردّوه بعد ذلك الى قسوة الحياة .

وإذا رأينا في نهاية المسرحية مطروحا على الأرض ، وحيداً في الظلمة التي يلتاع فيها ، بلا صدى وبلا جواب ، فلا يعني هذا أن الموت قادم لكي يكون المخلص ، بل إن الانسان في المكان نفسه ، في بداية المسرحية

(٦) انظر : فريتس مارتيني ، ص ٩٦ ، المسرحية المعاصرة ، في الأدب الماني المعاصر . سلسلة فاندينهوك الصغيرة ، رقم ٧٤/٧٣ . غوتينغن ١٩٦١ ، ص ٨٠ - ١٠٤ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

ونهايتها ، ليس إلا انساناً أكثر يأساً وغلبة على أمره . إنه يغوص في العدم ، بلا قرار وبلا هدف ، على حين أطبقت عليه الوحشة والعزلة من كل الجهات . فالإله ابتعد عنه ، والمجتمع انتبه ، ولم يعد له وطن :

« فالى أين المطاف إذا ؟ ولماذا أعيش ؟ مع من ؟ ولا ي شيء ؟ والى أين يمضي إذا في هذا العالم ؟ لقد غلّر بنا . غدر بنا على نحو مرير . أين أنت أيها الجيب . أين أنت ، يا من ضنَّ علىَ بالموت ! أين الشيخ الذي يسمى نفسه إليها ؟ لمَ لا ينطق !! الا أجيبوني ! لمَ تصمتون إذا ؟ لمَ ؟ أما من أحد يجيب ??? أما من أحد يجيب ؟ أما من أحد ، أحد يجيب البتة ??? » (٧) .

لائىك في أن مسرحية « في الخارج أمام الباب » تعبير عن اليأس الذي نلمسه في قصص بورشيرت القصيرة وفي قصائدته التي ختمها ديوان « مصباح وليل ونجوم » (١٩٤٦) والتي يمكن تقويمها بأنها مقدمة لكتاباته النثرية . وقد اشتمل الديوان على أربع عشرة قصيدة هي انطباعات رسمتها ريشة خفيفة فتميزت بالتعبير الشعري المباشر الذي يصل إلى النفوس وأوضحاً مفهوماً : « أريد أن أكون منارة / في الليل والريح - / لسمك القدر والهف / وكل قارب - / فأنا نفسي / سفينة في الشدة . / » (٨) .

إن المسرحية أكثر من مناسبة أدبية . ففيها تكتشف أصوات

(٧) انظر : مسرحية « في الخارج أمام الباب » ، ص ١٦٥ ، في : الاعمال الكاملة ص ٩٩ - ١٦٥ .

(٨) الاعمال الكاملة ، ص ٥ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

الملايين من أحياء وأموات ، أمس وأمس الأول واليوم وغدا ، لتنتحذشكـل الاتهام والإندار . ولقد كتبها بورشـيرت للملايين التي تالمـت وتـالـم ، ولـلـعـائـدـ الـذـيـ اـضـاعـ وـطـنـهـ وـلـلـيـأسـ وـلـلـؤـمـنـ إـيمـانـاـ لاـ مـوجـبـ لـهـ ، ولـكـلـ مـنـ هوـ خـارـجـ الـبـابـ .

وعلى هذا فلا غرابة إذا ما طالـعتـناـ كتابـاتهـ بأـقوـالـ وـتعـابـيرـ سـلـبيةـ رسـلـ فيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ إـلـىـ حدـ التـجـديـفـ الـذـيـ يـمـكـنـ رـدـهـ إـلـىـ الـمـوـاقـفـ الـحـدـيـةـ الـتـيـ تـعـرـضـ لـهـ وـحـفـ بـهـ الـيـأسـ وـالـشـرـ وـالـظـلـامـ وـالـجـحـيمـ .ـ وـإـذـاـ نـمـتـ مـثـلـ هـذـهـ الـمـوـاقـفـ الـحـدـيـةـ عـنـ شـيـءـ اـشـبـهـ بـالـعـدـمـيـةـ اوـ الرـفـضـ فـانـ وـرـاءـهـ اـحـتـجـاجـاـ وـبـنـاءـ وـتـوـكـيدـ رـغـبـةـ فيـ أـنـ يـكـونـ هـوـ شـيـئـاـ ،ـ كـمـاـ آـنـهـ يـتـأـلـقـ منـ وـرـاءـ كـلـ اـتـهـامـ وـصـرـخـةـ وـلـعـنـةـ حـبـ الـحـيـاـ وـالـوـجـودـ .ـ فـالـكـاتـبـ لـمـ يـصـبـ سـخـطـهـ وـحـقـدـهـ عـلـىـ الـحـيـاـ ،ـ بـلـ عـلـىـ أـعـدـائـهـ الـقـادـمـينـ مـنـ الـظـلـامـ وـالـذـينـ هـمـ عـلـىـ اـسـتـعـدـادـ دـائـمـ لـيـدـمـرـوـاـ الـحـيـاـ وـكـلـ شـيـءـ .ـ

ولـقـدـ كـتـبـ بـورـشـيرـتـ ذاتـ مـرـةـ وـهـوـ مـرـيـضـ مـحـطـمـ :ـ «ـ أـرـيدـ أـنـ أـكـلـ كـلـ هـذـهـ الـحـيـاـ الرـائـعـةـ الـمـلـتـهـبـةـ التـافـهـةـ الـمـاجـنـةـ الـفـامـضـةـ وـانـ اـشـرـبـهاـ كـلـهاـ وـالـعـقـهاـ وـأـتـمـتـعـ بـمـلـذـاتـهاـ وـأـعـصـرـهاـ حـتـىـ آـخـرـ قـطـرـةـ .ـ أـيـنـبـغـيـ أـنـ يـفـوتـنـيـ هـذـاـ ؟ـ أـنـاـ ؟ـ »ـ

ليـسـ فـيـ هـذـاـ إـنـكـارـ لـلـحـيـاـ اوـ نـفـيـ ،ـ بـلـ إـنـ فـيـهـ رـغـبـةـ شـدـيـدةـ بـالـحـيـاـ وـحـبـاـ عـمـيقـاـ جـارـفاـ لـهـ .ـ وـكـثـيرـاـ مـاـ خـافـ عـلـىـ الـحـيـاـ لـأـنـهـ كـانـ يـحـسـ بـالـخـطـرـ الـمـحـدـقـ بـهـ .ـ وـلـقـدـ عـرـفـ بـورـشـيرـتـ أـنـ مـاـ يـهـدـدـ الـحـيـاـ لـيـسـ الشـيـءـ الـفـامـضـ الـخـارـجـ عـنـ نـطـاقـ الـأـنـسـانـ ،ـ بـلـ الـأـنـسـانـ نـفـسـهـ يـشـكـلـ الـخـطـرـ الـحـقـيقـيـ عـلـىـ الـحـيـاـ لـأـنـهـ مـخـلـوقـ يـحـمـلـ فـيـ أـعـماـقـهـ قـوـةـ شـيـطـانـيـةـ تـدـفعـهـ إـلـىـ تـطـوـيرـ أـسـلـحةـ

□ صرخة جيل بلا وداع □

الدمار وتشعره باللذة حين يقتل . وعلى هذا كان مسؤولاً عن أفعاله ، وليس من حقه أن يجعل الإله مسؤولة عنها .

لقد تالم بورشيت وشارك الإنسانية آلامها . وأحب الشمس والليل وال المصابيح المتوجحة فيه على مياه الميناء والنواخذة المضيئ في الأزفة المظلمة . وأحب النساء تحت تلك المصابيح ووراء هذه النواخذة وأحب الأمهات . فالمرأة في نظره رمز لنعمة الحياة المقدسة الفاتنة . فهي المأمن وملاذ الطمأنينة للخائفين واليائسين^(٩) .

في القطعة النثرية «ليس هناك إلا شيء واحد» يتوجه بندائه إلى الضمير العالمي ويحاطب كل فرد في المجتمع الإنساني ويهيب به أن يحسن القيام بدوره في المجتمع فلا يشارك في تخريب الكون وتدمير الإنسان والحياة الإنسانية ، حتى لو أكره على ذلك ، بينما تبقى صورة هيرشيمانا وناغازاكي عالقة في ذهنه وهو يبحث على اتخاذ موقف سليم من كل ما يجري أمامه وأمام الآخرين : «انت . أيها الرجل عند الآلة والرجل في العمل . إذا ما أمروك غدا بأنه لم يعد لزاماً عليك أن تتضع أنابيب ماء أو قدور طهي – بل الخوذ الفولاذية والمدافع الرشاشة ، فليس هناك إلا شيء واحد :

أن تقول لا !

انت . يا مالك الشركة . إذا أمروك غداً بأن عليك أن تبيع البارود بدلاً من مسحوق الزينة والكافكاو ، فليس هناك إلا شيء واحد :

أن تقول لا !

(٩) انظر : قصيدة «حلم المصباح» ، ص ٧ .

انت . ايتها الباحث في المختبر . إذا امرؤك غداً بأن عليك ان تخترع
موتاً جديداً ضد الحياة القديمة ، فليس هناك إلا شيء واحد :
ان تقول لا !

انت . ايتها الطبيب عند سرير المرض . إذا امرؤك غداً بأن عليك ان
تبلغ عن الرجال انهم لائقون للحرب ، فليس هناك إلا شيء واحد :
ان تقول لا !

وانت . ايتها القس على المنبر . إذا امرؤك غداً بأن عليك ان تبارك
القتل وتقديس الحرب ، فليس هناك إلا شيء واحد :
ان تقول لا !

وانت . ايتها الام في النورماندي والام في اوكرانيا ، انت ، ايتها الام
في فريسكو ولندن ، وانت ، التي على نهر هوانغ هو والمسيسيبي ، وانت ،
ايتها الام في نابولي وهامبورغ والقاهرة وأوسلو — ايتها الام في كل أصقاع
الدنيا ، ايتها الأمهات في العالم ، إذا امرؤكن غداً بأن عليكن ان تنجبن
اطفالاً وممرضات لمشافي الحرب الميدانية وجندوا جدداً للمعارك ، فيا ايتها
الأمهات في العالم ، ليس هناك إلا شيء واحد : ان تقلن لا ! ان تقلن لا ،
ايتها الأمهات ! وإذا لم تقلن لا ، إذا لم تقلن لا ، ايتها الأمهات ، « فان
الانسان سيدمر نفسه وسيخرب وجه الأرض ... « غداً ، ربما غداً ،
وربما اليوم ليلاً ، ربما اليوم ليلاً ، اذا ... اذا ... اذا ... اذا لم تقلن لا . » (١٠)

إن ما يكتبه بورشيرت يتسم بطابع الكتابة العفوية المباشرة . إنها
كتابة ما كان يهمه ويلح عليه ، كتابة أمنياته ومطالبه التي يريد لها أن تحمل

(١٠) الاعمال الكاملة ، ص ٣٨ وما بعد .

رسالة وتصبح رسالة للآخرين . وقصصه محاولات للامساك بتلابيب الحادثة عن طريق الصياغة المباشرة . ولم يكن لدى الشاعر الوقت الكافي لكي يبحث عن نماذج تكون قدوة له في ما يريد أن يعبر عنه . وطبيعي أن مريضا مثله لابد أن يكون شعر وعرف أن القدر لن يمهله لكي يهضم ما مر به وعاناه وينقيه ويهدئه وينصرف إله الاهتمام بقضايا الشكل . ولهذا لم يكن أمامه إلا أن يكتب قصصه من أعماق القلب بسرعة جنونية تلمسها في جمله وعباراته وكلماته لكانه يسبق الموت . والحق أنه كان في سباق مع الموت . ويرتسم هذا السباق في الصياغة الشكلية للقصص . فالشكل ليس شكلًا خارجيًا أو تركيبًا موضوعياً أو ذاتياً فحسب ، بل إنه ليصبح في إطار هذا السباق مضموناً . فوراء البناء واللغة التي تشكل لحمة هذا البناء تكمن إرادة أسلوبية متميزة ، مع أن ثمة تكراراً تلو التكرار وتغييرات وأقوالاً قصيرة غير مكتملة تكون مصفوفة ، في معظم الأحيان ، جنباً إلى جنب صفاتِ رادفياً لا رابط يربط بينها أو يفسر العلاقة ، كما أن اللغة بورشيت إيقاعاً خاصاً وطابعاً صوتيَاً متميزاً ونفمة جديدة حديثة : « فالذين جلسوا على المهد الخشبي الطويل لم ينظروا إليه . أحدهم نظر إلى حذائه والمرأة نظرت إلى عربة طفلها . »^(١١)

والمبدأ الفني الذي تقوم عليه عملية السرد ليس بذى علاقة بعلوم النحو والصرف السليمة ، بل هو وثيق الصلة بقواعد معاييرها ذات إحساس حار دافئ « تقول للشجرة شجرة وللمرأة مرأة وتقول نعم وتقول لا : بصوت عالٍ واضح . »^(١٢) إنه التعبير عن الحقيقة بلا تزويق ، الحقيقة الجديدة القاسية « مثل الموت » .

(١١) انظر : قصة « ساعة المطبخ » ، ص ٢٠٢ ، في : الاعمال الكاملة ، ص ٢٠١ - ٢٠٤

(١٢) الاعمال الكاملة ، ص ٣١٠

ولا يحتاج بورشيرت الى قاص يختفي وراء الحادثة . فالقاريء يستشف الشيء المباشر الذي يخاطبه من التركيب اللغوي . فكل جملة، وكل فقرة تنم عن مطلب ذاتي ومشاركة ذاتية للكاتب وعن بذل وجود بالنفس . وتصف قصصه حالات وتزجّنا أكثر وأكثر في أعماق الموقف أو الحالة السائدة في هذا العالم القصصي الذي لا يعرف بداية ولا نهاية ولا تقدم اجوبته . وكثيراً ما تنطوي الجملة الأخيرة على الفكرة التي نستطيع أن نفرغ بواسطتها من التفكير بالقصة ، كما تساعدنا أيضاً على حل اللغو .

إن عالم بورشيرت القصصي عالم الحرب والدمار والخراب والجوع والوحدة والوحشة . ولكنه ، مع هذا ، يبقى شاعر الشيء المتن الذي لا يمكن تهديمه في الإنسان أو ضياعه . فإذا وصف الإنسان في الزنزانة فإنه ينفتح عنده دائماً باب أو كوة في جدار السجن . ويكتشف وراء الواقع التجريبي المدمر أو الممكن تدميره واقع جديد وصورة جديدة للإنسان في بهاء جديد .

والقصة القصيرة « ساعة المطبخ » تقدم لنا الدليل الحي على ذلك . فبطلها شاب في العشرين ، لكن تقاطيع وجهه تنس عن شيخوخة لم يئن بعد أوانها . ويتقدم هذا الشاب الى جماعة من الناس يجلسون على مقعد خشبي طويل . وكان هذا الشاب قد فقد كل شيء في غارة قامت بها قاذفات القنابل ، فمات فيها والده وتهدم منزله . على أن الشيء الوحيد الذي انتسله من تحت الانقضاض كان ساعة مطبخ مكسرة عديمة القيمة . لكنها الشيء الوحيد الذي تبقى للشاب . ويصفها بوصف يشي بما يكنه لهذه الساعة من حب . فهي تعزيه عن كل ما ضاع . فيصف صحتها المطلية بطلاء أبيض والأرقام الزرقاء والمعربين من الصفيح . فإذا

ما نظر إليها طفخ وجهه بالبישير . وينريها للناس الغرباء الجالسين على المقعد .

والسؤال هو : لهذا الشاب طبيعي ؟ أم هل افقده عقله ضياع كل شيء كان في حوزته ؟ وهل أصبح شخصاً غريباً عجيباً ؟ الحق أن في تصرفاته شيئاً من الفراوة . فإذا سئل عما إذا كان قد فقد كل شيء أجاب بلا تردد أن نعم دون أن تشوب اجابته نفحة الكدر أو الأسى . فالساعة هنا ليست رمزاً لحالة وجданية عاطفية ، بل إن لها مدلولاً آخر . فهي من جهة أثر تذكاري ، ولها من جهة أخرى قوة سحرية شافية . وتحمل كل ما يذكره بأمه . إذ توقف عقريها على الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل . والسبب أن الشاب ، بطل القصة كان يعود دائماً إلى البيت في مثل هذا الوقت ثم يأخذ طريقه إلى المطبخ بكل هدوء ليتناول طعام العشاء ، وكان يفاجأ بالأم التي كانت تنتظر عودته لتعده له الطعام وتجلس إليه حتى ينتهي من تناول الطعام .

إن ما ينقلهلينا الشاب في إيجاز مكثف يكشف عن طبيعة الأم الرقيقة وعن طيبتها وحبها واستعدادها للمساعدة إذ يقول : «لقد وجدت أنه كان بدبيها أنها كانت تعد لي الطعام في المطبخ في الثانية والنصف ليلاً ... وقلت في نفسي إن هذا لن يتوقف أبداً . كان في نظري بدبيها جداً . والحق أن هذا كان يحدث دائماً هكذا . وران فوق المقعد الخشبي صمت دام لحظة من الزمن . ثم قال بصوت خفيض : والآن ؟ ونظر إلى الآخرين . لكنه لم يجدهم . عندئذ تكلم إلى الساعة ذات الوجه الأزرق السماوي المستدير : الآن أعرف أنها كانت الجنة . الجنة الحقيقية .» (١٢)

(١٢) انظر : قصة «ساعة المطبخ» ص ٢٠٤ .

الشيء المهم في هذه القصة ، كما في معظم قصص بورشيرت ، أن الإنسان لا يكتثر لما هو في حوزته ولا يعرف قدره إلا بعد أن يكون قد فقده وتحطم عنده كل شيء . فحب الأم وطبيتها كانا شيئاً بدبيها فيما مضى وكانتا سبقيان هكذا لو لم يفقد الشاب أمه وكل شيء آخر معها . فأثر الصدمة التي تعرض لها الشاب كبير جداً بحيث إنها ، أي الصدمة ، أكسبته وجهاً بأن عليه الكبر ، وفضلاً عن ذلك انتزعته من حالة اللامبالاة والبدائيات وأظهرت له ما كان غائباً عنه في أمه . وبما أن الساعة توقفت على الساعة الثانية والنصف فقد وجد في ذلك عريوناً لحب الأم الباقي ولحضورها الدائم رغم غيابها الفعلي . وهنا يدرك أن الجنة كانت حقاً في حوزته . وهذا الإدراك بالذات يحفظ قلبه من الانكسار ويبهه القوة والشجاعة والإيمان والعزاء . فالقوة السحرية التي تنطوي عليها الساعة ، هذه الأداة المنزلية ، لم تعد تشع منها ولم يكن لها مفعولها الشافي إلا في أوقات الشدة وحالات الضياع . فلا ينزو الشاب في غرفته ، بل يجعله الساعة اجتماعياً وتنمّحه القوة ليأتي إلى الناس الآخرين ويفتح لهم صدره . فلقد من بتجربة الشيء الذي لا يمكن تحطيمه أو اضاعته ، وتقوده هذه التجربة إلى الآخرين الذين لا يفهمونه في البداية ، بل يسخرون منه في أعماقهم ويتخرون تدريجياً ويبهتون . إذ أنه يصعب عليهم أن ينظروا إليه ويفهموه في ساعة شدته . على أن هذه التجربة سرعان ما تنسحب عليهم فتوظفهم من سباتهم وتنقلهم من حالة البدائيات إلى حالة التفكير بحقيقة الأمور . وللمزيد على ذلك في نهاية القصة : « لم ينطق بكلمة بعد ذلك . على أنه كان ذا وجه هرم جداً . والرجل الذي جلس بجانبه نظر إلى حذائه . لكنه لم ير حذاءه . كان دائم التفكير بكلمة « جنة » (١٤) .

(١٤) المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

وهذه القصة ، رغم قصرها ، قصة محزنة بمعنى او آخر . فتحطيم ما يمكن تحطيمه اودى بشاب في مقتبل العمر الى هاوية العذاب . على ان قوة الحب السحرية التي استبانت له من خلال ساعة عديمة القيمة اكسبته تجربة ان هناك شيئا لا يمكن فقدانه . وانتشلته هذه المعرفة من ظلمة الوحشة والعزلة ليصبح في سداجته مؤمنا مناديا بما هو باقٍ .

ويصبح الشيء التافه في نظر الناس رسولا لعالم آخر ، عالم أعلى كله حياة . ولا يدرك الانسان قيمة هذا الشيء إلا إذا وجد نفسه على حافة العدم .

وتعالج قصة « من على الجانب الآخر الى الناحية الأخرى »⁽¹⁵⁾ فكرة من هذا القبيل . إنها قصة سجين أفرج عنه وغادر زنزانته الى دنيا الحرية بعد أن قضى فيها سبع سنوات . ويقف خائب الأمل أمام الشجرات التي كان تصورها في السجن اشجارا سامقة جبارة في شارع يؤدي الى قصر . فإذا بها شجرات بائسات . ولكنه في اللحظة التي يتلاشى فيها سحر هذه الشجرات يجد شيئا آخر سحريا يفبطه ويعمر صدره بالأمل ويسرع خطاه الى بيته . وهذا الشيء الجديد هو كتلة من القار عديمة القيمة ، لكنها تذكره بطفولته : « فجأة ملأت خياشيمه رائحة القار شديدة ملحّة (هذه الرائحة الحلوة التي لا تنسى من أيام الطفولة والمدينة الكبرى والأصابع القندرة والشارع) . عندئذ خطرت بباله فكرة عظيمة وتملكته على نحو مفاجئ بحيث إنه بقي واقفا وتنفس بعمق . هواء قار . عطرا ساحرا ملؤه الذكرى ! هواء قار سماوايا مقدسا . »⁽¹⁶⁾

لقد اعتاد في طفولته أن يصنع من كتل القار الصغيرة كرات صغيرة كان يخرج بها الى الصيد في زي هندي . و الان تقترن سعادته بهذه الكتل

(15) انظر : الاعمال الكاملة ، ص ٢٩٨ - ٣٠٤ .

(16) المرجع نفسه ، ص ٣٠١ .

الصفرة التي يريد ان يأخذها الى اطفاله ليلعبوا بها كما لعب هو بها في طفولته لعباً بهيجاً غاية البهجة . ويجد في هذه الكتل العديمة القيمة امله وشوقه وإيمانه بالطفولة والشباب : « ونسي المجزوز الشعر عالم القضبان وحزمة المفاتيح وثني الركبتين والشوارع العريضة المشجرة المزيفة الكاذبة . وتدحرج على كرة قار ضخمة نحو البيت ... نحو قطع البطاطا المقلية وزوجته . تدحرج . غذَ السير . ركض ! ونسي الدنيا بالسبعين سنتاً العصيبة . وهتف بيته وبين نفسه في خفوت واقتضاب مثل سكران هناف الفرح والاحساس بالدنيا . » (١٧)

على أن هذا الشيء السحري الذي يجعل لحياته الجديدة مضموناً جديداً يصبح رفيقه إلى الموت . فبینما هو يغدو السير جذلان إلى البيت تدهسه أحدي السيارات السريعة .

إن ما يعيد الأمور إلى نصابها في عالم مزعزع مدمر هو الإيمان بشيء لا يتزعزع ، كما في قصتنا الأخرى « في الليل تنام الجرذان » . فالتحطيم لا يستمر حتى في أحلال أوقات الضيق والكرب : « سأقول نعم ، غداً ، ولو كان همساً » .

هذا هو بورشيرت الذي يطل علينا بواقعية جديدة وصورة جديدة للإنسان بعد الحرب . وهذا الإنسان أصغر وأعظم ، أفتر وافنه ، بل هو في جوهره أكثر أصالحة ومعاناة من الإنسان في الشعر الكلاسيكي القديم . فإذا سلم بالألم فإنه يعرف أن في ذلك قهراً له ، فلا يتخيّر الموت ، بل يتخير الحياة .

صلاح عاتم

جامعة تشرين - اللاذقية

(١٧) المرجع نفسه ، ص ٢٠٢ .

نبت المصادر والمراجع

- (1) Wolfgang Borchert : Das Gesamtwerk. Rohwolt Verlag Hamburg 1949 .

فولفغانغ بور歇رت : الاعمال الكاملة . دار نشر رووفولت ، هامبورغ ١٩٤٩ .

- (2) Heinrich Boll : Erzählungen , Hörspiele . Aufsätze Kiepenheuer & Witsch , Köln . Berlin 1967 .

هاینریش بول : قصص و تمثيليات اذاعية و مقالات . دار نشر کیننهور و فیتش ، کولونيا و برلين ١٩٦٧ .

- (3) Ruth J . Kilchenmann : Die Kurzgeschichte . Formen und Entwicklung . Stuttgart 1967 .

روت کیلشنمان : القصة القصيرة . اشكالها وتطورها . شتوتغارت ١٩٦٧ .

- (4) Fritz Martini : Das Drama der Gegenwart , in : Deutsche Literatur der Gegenwart . Vandenhoeck & Ruprecht , Gottingen 1961 .

فریتس مارتنی : المسرحية المعاصرة ، في : الأدب الألماني المعاصر . سلسلة فاندنهوک الصافية رقم ٧٤/٧٣ ، غوتینغن ١٩٦١ ، ص ٨٠ - ١٠٤ .

- (5) Hans Mayer : Deutsche Literatur seit Thomas Mann . Rohwolt Verlag , Gottingen 1968 .

هانس ماير : الأدب الألماني من عهد توماس مان . دار نشر رووفولت ، هامبورغ ١٩٦٨ .

- (6) Robert Ulshofer : Die Wirklichkeitsauffassung in der modernen Prosadichtung , in : Deutschunterricht , Heft I , 1955 , S . 13 - 40 .

روبرت اوسلهوفر : رؤية الواقع في الأدب النثري الحديث ، في : مجلة تدريس الألانية عدد ١ (١٩٥٥) ، ص ١٣ - ٤٠ .

- (7) Werner Weber : Tagebuch eines Lesers . DTV . Munchen 1969 .

فيرنر فيبر : كشکول قارئ . دار نشر كتاب الجيد الألماني ، ميونيخ ١٩٦٩ .



الحكاية الخرافية

بتلهم : شيريز بوس

ترجمة : د. محمد فؤاد نعناع

كلية الآداب جامعة حلب

ليست الحكاية الخرافية في الحقيقة نوعاً أدبياً ، وإنما هي نوع شعبي ، وهذا يعني أنه في الفالب موروث مشافهة ، فمؤلفه غير معروف ونصه متغير . وتشذ الحكاية الخرافية الفنية عن القياس ، حيث يكون مؤلفها معروفاً ونصها ثابتًا . إن البحث العلمي الأدبي للحكاية الخرافية يقف إذن أمام صعوبة أولية ، وهي وجوب جمع مادتها قديماً وتسجيلها في كتاب أو على شريط تسجيل . ويبدأ هذا البحث بالجمع الكبير الأول لمادة القصة الشعبية في المانيا ، بالأخوين غريم ، إن مفهوم الحكاية الخرافية ، كما نفهمه اليوم ، يوجد بدأة منذ نشرهما كتاب « حكايا الأطفال والمنزل الخرافية » (١٨١٢ - ١٨١٥) . إنه مفهوم الماني خاص مطبوع بالرومانسية ، ولا تتفق كلمة مطابقة في اللغات الأوروبية الأخرى بجانبه . لذا كثيراً ما تستعار كلمة الحكاية الخرافية في بحث الحكاية الخرافية الأوروبي على أنها كلمة دخلة .

إن كلمة « خبرافة » (في الالمانية الفصحى القديمة ماري ، وفي الالمانية الفصحى الوسطى مير) تعنى كوند « خبرا » او « نبا » . وقد وجدت صيغة التصغير في القرن الخامس عشر ، وسرعان ما حصلت على معنى قليل القيمة ، لأنها ترمز الى حكاية مختلفة تناقض الانباء الحقيقة .

ما هي الحكاية الخرافية الان ؟ « نفهم تحت اسم الحكاية الخرافية منذ هيردر والأخوين غريم قصة موضوعة بخيال شعري ، وخاصة من عالم السحر ، حكاية تستحق الاعجاب ، ولا ترتبط بشروط الحكاية الواقعية ... ». (Polte - Polivka ص ٤) . « الحكاية الخرافية شكل فني للقصة التي تستخدم الى جانب موضوعات مشتركة موضوعات مجيبة على نحو محدد لتطور الحدث » (Wesselaki ص ١٠٤) . « الحكاية الخرافية قصة مغامرة عالمية مكتوبة بأسلوب خاطف ». (Frow Holle) أو من خلال صراع متجدد بعد أن يذلل الأول مثل (الخطيبة المنسية) . كما أن الرقم ثلاثة مهم كصيغة بناء : ثلاثة أخوة يرتحلون ، ثلاثة أخوات يذهبن للرقص ، ثلاثة مهام يجب أن تحل ، المهمة الأخيرة منها هي الأصعب (Otrik ص ٧) . ومن الأرقام المهمة الأخرى السبعة والاثنتا عشر ، وهو ما يحملان في الأصل معنى سحريا ، ولكن لو تم تلقيهما بمعنى شكلي فقط (Volksmarchen ص ٣٣) .

لقد أشار لوتي الى اسلوب الحكاية الخرافية السامي المجرد ، فهي غير مرتبطة بمكان وزمان كالأسطورة Sage ، إنها بخلاف العالم الأحادي البعد ، وهذا يعني أن العالم الدنيوي والعالم الأخرى يختلطان بلا ربط . ولا يوجد فزع إلهي كما في الأسطورة ، أما المشاعر فهي تصور من خلال الحدث ، كما أن تصوير البشرية يكون مسطحا وليس فرديا

□ الحكاية الخرافية □

وسيكولوجياً ، وفضلاً عن ذلك ينقص في الحكاية الخرافية – على عكس الاسطورة مفهوم الفناء : فعندما استيقظت^(٢) بعد مائة سنة كان كل شيء ، كما في السابق ، فالزمن توقف . إن بطل الحكاية الخرافية منعزل ، وغالباً ما يتجلو وحيداً في العالم ، ولكنه ، لذلك تماماً ، متراصط مع الكل ، قادر على الاتصال مع كل الذين يقابلهم . إن ما تصوره الحكاية الخرافية سامي ، وهذا يعني أنه مرتفع ومفرغ في وقت واحد ، كما أن أسلوبها مجرد ومكشوف .

إن لوتي يبدأ في أبحاثه الأسلوبية ، بلا شك ، من نموذج مثالي ، وهي لا تنطبق على كل حكاية خرافية مجردة ، ويتسم منهجه بعلم وصف الظواهر ، وهو ليس تاريخياً . ومن المؤكد أن نوع الحكاية الخرافية لقي تغيرات خلال القرون أيضاً .

إنه لا يتمكن من كتابة تاريخ الحكاية الخرافية ، وعلى الأكثر بعض الحكايات الخرافية المفردة ورواياتها . ويمكن أن تقوم افتراضات فقط حول بدايات الحكاية الخرافية ، فبعض الباحثين يفترض أنه وجدت حكايات خرافية في العصر الحجري الحديث وبعضهم الآخر يحدد نشوئها لأول مرة في الاصغر الذي ينظر إليه على أنه غبي .. وغالباً ما يوفق إلى حل المهمة أو التنازع بمساعدة قوى جباره ، أو الآخرين إن شئت ان تسميهم ، وهم الذين يقفون إلى جانب البطل أو البطلة ، أو يعطونه أشياء تتصرف بالقوة السحرية مثل (خاتم الأماني ، أو الحصان السحري ...) . ويمكن أن يكون الآخرون عجائز أو سحرة أو أقزاماً أو حيوانات مساعدة ، وهم يلعبون دوراً خاصاً في الحكاية الخرافية ، ويكون شكلهم غير محدود . ويبرز منافس للبطل مثل : زوجة أب شريرة ، أو أخ حاسد أو اخت حسودة ، أو لص خطير ، أو ملك قاسي القلب ، أو أميرات غامضات ،

□ الحكاية الخرافية □

كما يظهر اشخاص من خارج العالم الانساني كالمشعودات او العمالقة او الشياطين او الثنائيين . وفيما عدا ذلك فان ترسانة الاشخاص صغيرة ، بحيث إنه يسمى فقط الاشخاص الذين هم ضروريون للأحداث ، وهم يختفون بمجرد عدم استخدامهم . إن المنافس الشريد يلقى حتفه او يعاقب بالموت ، بيد أن البطل يحظى بالسعادة والثروة ، وهذه السعادة تلخص في الفالب بصيغة قصيرة نحو (زواج الامير او الاميرة ، الملكة ، الثروة) .

وتوجد عناصر شكلية ايضاً في أسلوب الحكاية الخرافية ، وهذا ينطبق على البداية والنهاية نحو : (« كان ياما كان » ... قديماً عندما كانت الأمنية تستجاب ... « وإذا لم يكونوا موتى فانهم ما يزالون على قيد الحياة ») . وبالمثل كما في الأبيات المقواة المنتورة التي كثيراً ما تحوي على معنى التضليل ، نحو : « شجيرة ، ارجي ، واهتزني ، وارمي على ذهب وفضة » .

إن الحدث يكون ذا اتجاه واحد لترتيب الشخصية الرئيسة ولكنه مقسم تقسيماً كبيراً . أما المحسنات فهي الإعادة والتصعيد ، كما أن صيغ التركيب من العدددين الثاني والثالث هي التي تحدد الحكاية الخرافية ، فهي يمكن أن يكون لها بطلان (هينزيل وكريل)^(٢) ، أو تكون مبنية في جزأين ، إما من خلال حدث متوازن كما في (السيدة هولي ص ٧٧) . وإن كان التعريف الآخر يقصد أسلوب الحكاية الخرافية في الدرجة الأولى فان التعريفين الأوليين يشتملان على وجه الروعة الذي يصدق على الحكاية الخرافية في المعنى الضيق ، وعلى الحكاية الخرافية السحرية .. إلا ان المفهوم يمكن أن يستعمل في المعنى الواسع أيضاً .

وتحتوي كل من مجموعة الآخرين غريم ، والمجموعة الكبيرة التي نشرها فريدریش فون لین بنعنوان « حكايات الأدب العالمي الخرافية » الى

□ الحكاية الخرافية □

جانب الحكايا الخرافية الأصلية الحقيقة نصوصاً نود أن نطلق عليها اسم «لجنداً» و«خرافات» و«أحاج» و«حكايا الحيوان» و«أحاديث غريبة» وما يشبه ذلك . وتوجد أيضاً حكايا خرافية قصصية ، لاتشتمل على حوادث فوق الطبيعة ، مثلاً «الملك دروسيل بارت» ، وأخيراً الحكايا الخرافية المسببة التي توضح نشوء صفات محددة أو ظواهر معينة نحو (سمك موسى ، وأولاد حواء المتباهين) . هذه النصوص عاشت على الأقل بين الأونة والأخرى في الرواية الشفوية وتأثرت بها . ومما لا شك فيه أن الحدود مع القصص الشعبية الأخرى غير واضحة ، ولاسيما مع الأسطورة . بيد أنه توجد علامات معينة من حيث محتوى النوع وتعبيراته ، وهذه العلامات نموذجية لنوع الحكايا الخرافية ، كما أنها تحدها مقابل أشكال متشابهة .

إن «النموذج الأعم الذي تقوم عليه الحكاية الخرافية الأوروبية يمكن في الصعوبات والتغلب عليها» (ص ٢٨) . والشخص الرئيسي الذي يجب أن يذلل التنازع لدى ذلك ليس المعبود الثاني بعد الله كما في علم الأساطير ، وليس قديساً كما في الليجندة ، وإنما هو انسان ، وغالباً ما يكون فقيراً ومظلوماً ، نحو : عامل متوجول فقير ، أو ربيبة (بنت زوج أو زوجة) تعامل بسوء ، أو الولد في العصور الوسطى . ويدرك أنها من المؤكد كانت تروى بين الشعب دائمًا ، ولكن بما إذا كان الأمر يتعلق بحكايا خرافية أو بالحكايا الخرافية فإنه لا يمكن التثبت . ومن الجدير بالذكر أنه يجب أن تفرق بين الحكاية الخرافية ومواضيعات الحكاية الخرافية التي يمكن أن تثبت في ملحمة جلجامش البابلية (٢٠٠٠ ق.م) ، وفي التوراة : (وضع موسى في صندوق صغير ، ورسالة الموت من أوردياس ...) . وقد رويت قصص تحتوي على مواضيعات الحكاية الخرافية من مصر القديمة أيضاً (١٢٥٠ ق.م) من ذلك تطابق

□ الحكاية الخرافية . □

واحدة مع حكايتنا الخرافية (حكاية الأخوين الخرافية) على وجه الإجمال . و مما لا شك فيه أن هذه كانت نصوصاً دينية ، وليس قصصاً شعبية ، وإن توجب أن كانت موجودة فإن الماء لا يقدر قيمة تدوينها ، كما هو الشأن في العصور القديمة اليونانية والرومانية . إن موضوعات الحكاية الخرافية توجد لدى هوميروس (العملاق بوليفيموس) ولدى هيرودوت (كنز رامسينيت) ولدى أبو ليجوس .

وتوجد خرافات غريبة في الأدب اللاتيني في العصور الوسطى ، مثلاً Unibos التي تطابق الحكاية الخرافية التي ترد لدى الأخوين غريم بعنوان Das Burle (٤) . كما توجد موضوعات الحكاية الخرافية في فن القصة الشعري الألماني الفصيح والفرنسي في القرون الوسطى ، غير أن الشواهد الأدبية على الحكاية الخرافية النثرية وجدت أول ما وجدت في القرن السادس عشر ، وهي إحدى روايات الخرافة المسماة بـ (Aschenbrodelmasc hen) (٥) . ويذكر لوثر حكايا خرافية في خطبه ، وكانت هذه الحكايا في مجموعات الوعظ في عصر الباروك متضمنة غایات تعليمية .

إن مجموعات الحكايا الشعبية والقصص المنشورة في إيطاليا في القرن السادس عشر والسابع عشر مثل (Basile , Straparola) والفرنسية من Perrault (١٦٩٦ - ١٦٩٧) تتضمن مواد وموضوعات من الحكايا الخرافية الشعبية ، وبلا شك كانت تعالج أدبياً في ذوق العصر . وقد غمرت فرنسا وفيما بعد المانيا في القرن الثامن عشر بفيض من الحكايا الخرافية السحرية الخيرة ، التي توجه موسیوس ضدّها بحكايا الألمان الشعبية (١٧٨٢) . إن هذا العنوان يضلّل ، فعلى الرغم من أنه عالج مواد شعبية فإن الأسلوب والموقف الفكري لم يناسبها الحكاية الخرافية

□ الحكاية الخرافية □

الشعبية . وبقي الأمر على هذا النحو حتى سعى الاخوان غريم الى إعادة الموروث الشعبي بصدق ، وقد اكدا على كل حال في مقدمة الطبعة الاولى ١٨١٢ قائلين : « اجتهدنا أن تدرك هذه الحكايا الخرافية هكذا أصلية قدر الامكان ... ولا يوجد سبب لأن ينظم الشعر اضافة إلى ذلك أن تجمئ أو تغير ». وقد احتوت الطبعة التالية توسيعات وتنقيحات اسلوبية تابعها فيلهيلم غريم فيما بعد . وهكذا نشأت حكايا خرافية مسجلة توسطت بين الموروث الشفهي والعمل الأدبي . ويمكن القول : إنه على الرغم من كل التغيرات الاسلوبية للنماذج فإن ولاء مراجع الآخرين غريم في المحتوى كبير جدا بحيث إن مؤلفها استطاع أن يصبح بدأه انطلاقه لبحث الحكاية الخرافية المقارن . وقد أصبح مؤلفهما مثالا يحتذى لمجموعات الحكاية الخرافية الألمانية الأخرى والأوروبية في القرن التاسع عشر أيضا ، وطور البحث القصصي في القرن العشرين بحيث إن مجموعات الحكاية الخرافية العالمية كانت تستخدم أساسا . وبلا ريب فإنه لا توجد حضارة قصصية في عالمنا الذي يعتمد على الصناعة ، ذلك أن صناعة الهزل والاسطوانات استولت على الحكاية الخرافية ، وقد ابرزت التصحيحات النقدية والتقاليد الهزلية البعد عن الحكاية الخرافية.

لقد عالجت نظرية الحكاية الخرافية أول ما عالجت سؤال نشوء الحكاية الخرافية وروايتها ، وتتلخص جوانبها الرئيسية فيما يأتي :

١ - نظرية الآخرين غريم الهندوجermanية ، فقد نظرا إلى الحكاية الخرافية على أنها بقايا الأساطير القديمة المشتركة لكل الشعوب الهندوجermanية التي توارثتها جيلا بعد جيل حتى الوقت الحالي . (نظرية الوراثة) .

٢ - نظرية تيودور بينفي الهندية ، فقد رأى في الآخر الهندي

باتشتا تانترا (مجموعة قصصية هندية تعود الى القرن الثالث قبل الميلاد) مصدرا رئيسا لحكايانا الخرافية ، وافتراض رحلة من الهند الى اوروبا عبر وساطة أدبية فارسية وعربية (نظرية الرحلة) .

٣ - نظرية علم السلالات والأجناس ، وتبدا من تساوي بناء النفس الإنسانية في أطوار تكون معينة ، وشرح بذلك نشوء حكايا خرافية شبيهة في أماكن مختلفة من الأرض منفصلة عن بعضها بعضا . (نظرية النشوء والارتقاء) .

٤ - الطريقة الجغرافية - التاريخية التي تتبع موروث الحكاية الخرافية المفردة وتطورها وتكون ضروريها . وهذه المدرسة مسماة بالفنلدية حسب مؤسسيها آنتي آرنيه وكارله هروهن ، وقد وضعت جدول للنماذج جمعت فيه الروايات لكل نموذج من الحكاية الخرافية مثل (Tiosbrautigam , Aschenbrodel , Dornroschen ,⁽⁶⁾) و أعد فيه نموذج أولي . هذا وإن اعتبرنا على هذا النموذج الأولي ، وعلى مبادئه مقدمة الجدول ، فان جدول النماذج لبحث الحكاية الخرافية الذي بدأه آرنيه وتابعه ستيفن تويمبسون لا يستغني عنه .

لقد قدم اندريله جولييس بداية جديرة لبحث الحكاية الخرافية التي نظر إليها على أنها شعر الطبيعة بمعنى يعقوب غريم ، وحددها بالبساطة ، وهذا يعني بالشكل ما قبل الأدبي الذي يتم لديه تخيل عمل عقلي معين في اللغة ، وهذا العمل العقلي يحدده على أنه « الخلق الساذج » : التوقع ، كما ينبغي أن يكون في العالم . (Jolles ص ٢٠٠) هذا وعلى الرغم من أن البحث لا يعتقد اليوم كثيرا بشعر الطبيعة الذي قام من نفسه ، وإنما يسمى أحد الشعراء للحكاية الخرافية ، وإن كان مجهولا ، فان

□ الحكاية الخرافية □

جوليس وجهه بلا شك دراسة الحكاية الخرافية من البحث عن المادة وال موضوع الى جوهر الحكاية الخرافية .

وقد حل الروسي فلاديمير بروب حكايا خرافية سحرية بالاعتماد على طرق بنائية ، في وقت واحد تقربا لتحليل جوليس Jolles . ومارس مؤلف بروب الذي ترجم اولا الى الانكليزية عام ١٩٥٨ والى الالمانية عام ١٩٧٢ تأثيره بشكل جوهري في بحث الحكاية الخرافية الانكلسكوني والالماني بوقت متأخر . ويقدم بروب النظرية الآتية : « تكوّن الحكايا الخرافية السحرية كلها بالنظر الى بنائها نمطاً وحيداً » . (Propp ص ٢٩) ، ويرى ان طريقته تبحث في الشكل (علم بناء الكلمة) ، وكما أبرز غوته النسبة الاولى ، فإنه يريد أن يبرز الحكاية الخرافية الأولى . وينحدد بناء الحكاية الخرافية حسب بروب من خلال افعال ثابتة يقوم بها اشخاص مختلفون . إن النقص وسد النقص ، المهمة وحلتها حسب بروب أساسان في بناء الحكاية الخرافية السحرية .

هذا وإن كان بروب قد سأل عن البناء في الحكاية الخرافية فإن لوبي سأل عن أسلوبها (انظر ما سبق ص ٢) . ويشار الى أن دارسي العادات الشعبية يبحثون العلاقة التي تملّكتها الحكاية الخرافية بالحقيقة او التي ملكتها . « وتشير الحكاية الخرافية الحالية الى فكرة مبكرة عن العالم وتصوراتها الابيمانية » (Rohrich , Marchen ص ٢٩٩) . وثبتت في الحكاية الخرافية بشكل سام تصورات قديمة مثل الايمان بقوى روحية ، والايمن بقوى ما فوق الطبيعة والطوطمية ، والمشاركة السحرية (الشعر او قطرات تحمل قوى سحرية) ، كما في حكاية (خادمة الاوزات) وتصورات مقدسة وطقوس الخطبة وتقاليد قانونية . وتوجد

□ الحكاية الخرافية □

في موضوعات الحياة الأخرى (رحلة الى الآخرة ، أو ما يسمى رحلة العالم الثاني) حالات متوازية مع طقوس التعميد المنتشرة لدى كل الشعوب البدائية التي كانت مرتبطة بتصور الموت وإعادة الميلاد .

ويقدم بحث الحكاية الخرافية المتصف بسيكولوجية اللاشعور تفسيراً آخر مطابقاً للأحداث فيها ، ومن أجله تكون رحلة أبطالها إلى الآخرة حواراً مع اللاشعور المناسب . وإن أبطال الحكاية الخرافية يتطابقون مع أجزاء الشخصية . فالحكاية الخرافية تظهر إذن إما عملية نضج الثناء زمن سن البلوغ أو نضجاً نفسياً للذات في زمن منتصف العمر . فموت المنافس يعد تغلباً ضروريَاً للجوانب السلبية للشخصية ، وسيكولوجيات اللاشعور تبرز أيضاً معنى استقبال الحكاية الخرافية من أجل تطور الصبي الناشيء . ويرى بيتلهايم في الحكاية الخرافية وسيلة معايدة للعثور على هوية الناس الصغار (صغار السن)^{Bettelheim} (.٠) . ص ٢٧ وصفحات أخرى) .

ويبين تفسير الحكاية الخرافية الاجتماعي جانباً آخر منها ، ذلك أن الحكاية الخرافية الشعبية لا تتصف بما يتصف به علم الشعوب البدائية ، فهي مفهوم اجتماعي قبل كل شيء . ومهما يمكن أن يقال في نشأة الحكاية الخرافية فإن حامل الروايات الشفوية هو الشعب البسيط ، وقصاصوه ينتمون غالباً إلى الطبقة الدنيا (. Rohrlich Marchen u . Wirklichkeit ص ٢٠٧) وبناء على هذه الحقيقة يسأل بحث الحكاية الخرافية الاجتماعي عن المحتوى النبدي والاجتماعي ، وعن الوظيفة الاجتماعية للحكاية من أجل القراء والمستمعين .

إن اللمسات الخيالية في الحكاية الخرافية أكدتها إرنست بلوخ في مبدأ الأمل ، واعتماداً على ملاحظاته البناءة حللت كريستا بورغر حكايا

□ الحكاية الخرافية □

خرافية على أنها متحللة متحررة ، بخلاف الأسطورة التي تصور العالم على أنه لا يتغير . وقد لخصت المحاولات المختلفة لبحث الحكاية الخرافية الاجتماعية ووسعـت من قبل تسيبـس في كتابه (Breaking the Magic Spell ١٩٧٩) فهو يرى في الطبيعة المتحررة للحكـاة الخـرافـية أن النـفـوذ السـحـري يـنـحـطـم من خـلـال الـبـطـل ، وبـهـذا تـكـشـف القـوى لـدـى المـتـلـقـي ، تلك الـتـي يـسـتـطـعـان بـمـسـاعـدـتها أـنـ يـتـغلـبـ على حـيـاتهـ . وهذه الوظيفة حسب تسيبـس هـدـدتـ وـحدـدتـ من خـلـال التـشـخـيـصـ الأـدـبـيـ والـتـحـوـيلـاتـ الـتـي اـكتـسـبـتـهاـ الحـكـاـيـةـ الـخـرـافـيـةـ الشـعـبـيـةـ من خـلـالـ الـأـعـيـانـ والـطـبـقـةـ الـوـسـطـيـ ، ولكن قـبـلـ كـلـ شـيـءـ من خـلـالـ الـوـسـطـاءـ الـعـصـرـيـينـ الـذـينـ أـصـبـحـتـ بـضـاعـةـ مـنـ خـلـالـهـمـ .

إن المحاولات المختلفة لتفـسـيرـ الحـكـاـيـةـ الـخـرـافـيـةـ الـتـيـ أـمـكـنـ رـسـمـهـاـ فيـ خطـوطـ عـرـيـضـةـ وـبـشـكـلـ قـصـيـرـ ، تـنـظـهـرـ غـمـوضـ ظـاهـرـةـ الحـكـاـيـةـ الـخـرـافـيـةـ . وهذاـ الـغـمـوضـ مـصـدـرـهـ الـحـقـيـقـةـ أـنـ الـحـكـاـيـةـ الـخـرـافـيـةـ لـيـسـ شـكـلاـ قـصـصـيـاـ وـاقـعـيـاـ وـلـيـسـ مـجـازـيـاـ ، وإنـماـ هـيـ شـكـلـ قـصـصـيـ رـمـزيـ لـاـ تـحـلـ صـورـهـ حـلـاـ معـنـوـيـاـ مـجـرـداـ .



الهؤامش والتعليقات :

- ١ - المقالة مكتوبة باللغة الالمانية ، وعنوانها الاصلي Das Marchen وهي مأخوذة من كتاب بعنوان :
Formen des Literatus . . hersg . von Otto Knorrich
Stuttgart 1981 . S . 251 . 259 .
- ٢ - حكاية خرافية شعبية حول فتاة استسلمت للنوم بتائير ساحرة شريرة وقد استيقظت بعد مائة سنة اثر قبلة امير كان يقوم بتنظيف سجاج القصر من الشوك . (المترجم) .
- ٣ - حكاية خرافية منتشرة انتشارا واسعا في العالم بفضل الاخرين غريم وقد حولت الى أوبرا عام ١٨٩٣ في مدينة فايبر Weimar . (المترجم) .
- ٤ - حكاية خرافية حول فلاح فقير افتني فحقد الفلاحون عليه ، وحاولوا ان يفرقوه في الماء ، فاقنعوا به حصل على قطيع الشياه من ينبع ماء ، فهرب الفلاحون الى الينبع الذي كان يعكس صورة الفيوم التي بنت كالشياه ، فالذى الفلاحون انفسهم في الماء وغرقوا . (المترجم) .
- ٥ - حكاية شعبية حول فتاة كانت تعامل معاملة سيئة من قبل زوجة ابيها وأخواتها . لذا فقد تلقت الفتاة مساعدة سحرية وزودت بالثياب الماخرة التي سمح لها بالرقص مع الامير الذي يتعرف عليها مؤخرا ليتزوجها . (المترجم) .
- ٦ - موضوع لحكاية خرافية منتشرة حول الزواج بين الانسان والحيوان . (المترجم) .

المادة في البداع الكلمي

ميخائيل بختين

ترجمة: يوسف علاق

لدى حل مسألة أهمية المادة للموضوع الجمالي يجب أخذ المادة في محدوديتها العلمية الدقيقة تماما دون إثرائها بأي لحظات غريبة عن هذه المحدودية . ويقع الالتباس والغموض بالنسبة الى المادة أكثر ما يكون في علم جمال الكلمة : فبالكلمة يفهمون كل ما يحلو لهم حتى « الكلمة التي كانت في البدء » . إلا ان ميتافيزيكا الكلمة – في اشكالها الاكثر رهافة في الواقع – تجدها في ابحاث الشعراء أنفسهم في الشعرية (كما عند الشعراء ف. ايقانوف ، او. بييلي ، ك. بلمونت) : فالشاعر يأخذ الكلمة وقد اكتسبت الصبغة الجمالية ، لكنه يتمثل اللحظة الجمالية وقد أصبحت من جوهر الكلمة ذاتها ، وبهذا يحوّلها الى قيمة اسطورية او ميتافيزيكية .

لكنهم إذ يصفون على الكلمات كل ما يخص الثقافة ويميزها أي كل القيم الثقافية – المعرفية والأخلاقية والجمالية – يسهل عليهم الى حد

كبير جدا بعد هذا الانتهاء الى انه لا يوجد في الثقافة بوجه عام شيء سوى الكلمة ، والى ان الثقافة كلها ليست سوى ظاهرة لغة ، والى ان العالم والشاعر يتعاملان على حد سواء وبدرجة واحدة مع الكلمة فقط . لكننا حين نذيب المنطق وعلم الجمال ، او الشعرية على الأقل ، في الألسنية فاننا نحطم بهذا اصالة المنطق والجمالي . كما نحطم بالقدر نفسه اصالة الألسنية .

ولا يمكننا فهم أهمية الكلمة للمعرفة وللابداع الفني ، وللشعر منه على وجه الخصوص وهو الذي يتهمنا هنا في المقام الاول ، إلا اذا فهمنا الطبيعة الألسنية الخالصة للكلمة بمعزل تام عن مهام معرفة الابداع الفني والطقس الديني الخ اللذين تخدمهما هذه الكلمة . ان الألسنية لا تبقى ، بطبيعة الحال ، لا مبالغة بخصائص لغة ما هو علمي ، فني ، طقسي ، لكن هذه كلها بالنسبة إليها خصائص السنية خالصة للغة ذاتها ، ولا تستطيع الألسنية – لفهم أهمية هذه الخصائص بالنسبة إلى الفن أو العلم أو الدين الاستفادة من إرشادات وتوجيهات علم الجمال ونظرية المعرفة وغيرهما من العلوم الفلسفية ، تماما كما يجب على سيكولوجيا المعرفة الاستناد إلى المنطق ونظرية المعرفة ، وعلى سيكولوجيا الابداع الفني الاستناد إلى علم الجمال .

ال والسنية تكون علما ما دامت تمتلك موضوعها الذي هو اللغة . ان لغة الألسنية يحددها التفكير الألسني الخالص . فالقول الشخص الواحد الفردي معطى دائما في سياق ثقافي معنوي قيمي – علمي ، فني ، سياسي أو غيره – أو في سياق موقف حياتي شخصي فردي واحد ، ولا يكون قول ما حياً ومعقولاً (مستوعباً) إلا في هذين السياقين: يكون صحيحاً أو كاذباً، جميلاً أو قبيحاً ، صادقاً أو مراوغًا ، صريحاً ، وقحاً ، موثقاً به الخ .

□ المادة في الابداع الكلمي :

فليس هناك من وجود لا قوال محابية ولا يمكن ان يكون لها وجود . لكن الاسمية ، لا ترى فيها إلا ظاهرة لغة ، لا تحيلها إلا إلى وحدة اللغة ، اكتنها لا تحيلها أبدا إلى وحدة المفهوم ، الممارسة الحياتية ، التاريخ ، خلق الشخص الخ .

مهما يكن من أهمية هذا القول التاريخي أو ذاك بالنسبة إلى العلم أو السياسة أو في دائرة الحياة الشخصية لفرد ما ، فإنه يكون بالنسبة إلى الاسمية نقلة في مجال الفكر ، لن يكون وجهة نظر جديدة إلى العالم ، لن يكون شكلا فنيا جديدا ، لن يكون جريمة أو مأثرة أخلاقية ، إنه لن يكون بالنسبة إليها سوى ظاهرة لغة وربما تركيبا لغويًا جديدا . ولن يكون معنى الكلمة و أهميتها الجوهرية بالنسبة إليها سوى لحظة كلمة محددة السنبا منزوعة بشكل مشروع من السياق الثقافي المعنوي والقيمي الذي ترددت فيه الكلمة في الواقع .

هكذا فقط أي بعزل اللحظة اللغوية الخالصة للكلمة وبحريرها وبخلق وحدة لغوية جديدة وأقسامها المشخصة تمتلك الاسمية منهجا موضوعها الذي هو اللغة اللامبالية بالقيم الخارجة عن الاسمي (أو ، إذا شئت ، تخلق قيمة السنبا جديدة خالصة تحيل إليها أي قول) .

ان الاسمية بتحررها التماسك من النزعة الميتافيزيكية (اعتبار الكلمة الجوهر أو تشبيئها الفعلي) ومن الاتكاء غير المبرر على علم المنطق وعلم النفس وعلم الجمال تقترب من موضوعها وتعرضه منهجا ، وبهذا وحدة تصبح لأول مرة علما .

لم تتمكن الاسمية ، من امتلاك موضوعها منهجا في كل الأبواب بقدر واحد : فهي تبدأ للتو وبصعوبة في امتلاكه في النحو ، ولم تفعل إلا

القليل في مجال علم المعاني ، كما لم تفعل شيئاً في باب يفترض فيه أن يدرس الكلمات الكلمية الكبيرة : الأقوال الحياتية الطويلة ، الحوار ، البحث ، الرواية إلخ . اذ ان هذه الأقوال أيضاً يمكن و يجب أن تحدد وتدرس دراسة السننية خالصة بوصفها ظواهر لغوية . ان دراسة هذه الظواهر في الشعرية (القديمة) والبلاغيات ، وكذلك في شكلها المعاصر الذي هو الشعرية لا يمكن الاعتراف بها على أنها علمية نتيجة الخلط الذي أشرنا إليه بين وجهة النظر الانسنية ووجهات النظر الأخرى الفريبة عنها تماماً (المنطقية ، النفسية ، الجمالية) . إن نحو الوحدات (الكلمات) الكلمية الكبيرة (أو التركيب كباب من أبواب الانسنية بخلاف التأليف الذي يأخذ في حسابه مهمة فنية أو علمية) لا يزال ينتظر من يقيم له أساسه : فحتى الآن لم تخط الانسنية من الناحية العلمية بعد من الجملة المركبة . وهذه أطول ظاهرة لغوية مبحوث فيها علمياً من الناحية الانسنية : ويتهمياً للمتابع كأنما اللغة الانسنية الخالصة منهجاً تنتهي هنا فجأة وينتهي على الفور العلم والشعر إلخ .

مع أنه يمكن متابعة التحليل الانسني الخالص هنا مهما يكن من صعوبة الأمر ومهما يكن في الزج بوجهات النظر الفريبة عن الانسنية من إغراء .

ولن تتمكن الانسنية ان تعمل بشكل متمر لصالح علم جمال الإبداع الكلمي و تستفيد بدورها دونما خوف من خدماته إلا حين تمتلك موضوعها امتلاكاً كاملاً وبكل صفاته وتقائه المنهجي . وإلى أن تفعل ذلك سوف تتخل مصطلحات مثل « اللغة الشعرية » و « الصورة » و « المفهوم » و « الحكم » وغيرها تمثل بالنسبة إليها إغراء وخطرًا جسيماً . وهي في خوفها من هذه المصطلحات ستكون على حق : فقد عكست هذه المصطلحات طويلاً وطويلاً جداً ولا زالت تعكر النقاء المنهجي لهذا العلم وصفاته .

فما هي إذا أهمية اللغة المفهومة فهما السنّي صارما للموضوع الجمالي للشعر ؟ ان الأمر هنا لا يتعلّق بالخصائص الاسمية للغة الشعرية، كما يميل بعضهم الى تفسير المسألة ، بل باهمية اللغة الاسمية بكليتها بوصفها مادة الشعر ، وهذه المسألة ذات طابع جمالي خالص .

ان اللغة للشعر كما للمعرفة وللتصرف الأخلاقي وصياغته صياغة مشخصة في القانون وفي الدولة وما الى ذلك ليست إلا لحظة تقنية . وفي هذا يقوم التمايل التام بين أهمية اللغة للشعر وأهمية طبيعة معرفة الأشياء بوصفها مادة (وليست مضمونا) للفنون التشكيلية : المكان الفيزيائي الرياضي ، الصوت ، السمعيات وغيرها .

لكن الشعر يستخدم تقنياً اللغة الاسمية على نحو خاص كل الخصوصية : فالشعر بحاجة الى اللغة كلها ، بكل جوانبها ، وبكل لحظاتها ، وهو لا يبقى لا مبالغياً بأي فرق من فروق الكلمية الاسمية .

ليس هناك مجال من مجالات الثقافة ، إلاّ الشعر ، بحاجة الى اللغة كلها : فالمعرفة لا تحتاج إطلاقاً الى الاصلية المقدمة للجانب الصوتي من الكلمة من حيث كيفيتها أو كميته ، وليس بحاجة الى تنوع النبرات المحتملة فيها ولا الى الاحساس بحركة أعضاء النطق الخ . وقل الشيء نفسه في مجالات الابداع الثقافي الأخرى ، فهي جميعاً لا تستغني عن اللغة لكنها لا تأخذ منها إلاّ القليل القليل .

في الشعر فقط تكشف اللغة عن امكاناتها كلها ، ذلك أن المطلوب من اللغة هنا هو دائماً في حدوده الأقصى : بكل جوانب اللغة متواترة غاية التوتر ، حتى حدودها القصوى : كأنني بالشعر يتمتص من اللغة أنساقها كلها فتتجاوز اللغة هنا ذاتها .

□ المادة في الابداع الكلمي □

والشعر ، مع كونه متطلباً جداً من اللغة ، إلا أنه يتجاوزها مع هذا كله ، كمعطى السني محدد . والشعر في هذا لا يشكل استثناء من الوضع العام للفنون كلها : فالإبداع الفني ، معرفاً من وجهة نظر المادة هو تجاوز لهذه المادة .

ان اللغة في معطاتها الالسني المحدد لا تدخل في الموضوع الجمالي لفن الكلمة .

وهذا الأمر يحدث في الفنون كلها : فالطبيعة الخارجة عن الجمالي للمادة ، بخلاف المضمون ، لا تدخل في الموضوع الجمالي : لا يدخل فيه المكان الفيزيائي الرياضي ولا صوت السمعيات ولا خطوط الهندسة وأشكالها ولا حركة الديناميكا إلخ . فهذه يتعامل معها الفنان المعلم وعلم عالم الجمال ، لكن لا يتعامل معها التأمل الجمالي الأولي . ويجب التمييز بشكل صارم بين هاتين اللحظتين : الفنان يضطر خلال عمله الى التعامل مع الشيء الفيزيائي والرياضي والالسني ، وعالم الجمال يضطر بدوره للتعامل مع الفيزياء والرياضيات والالسنية لكن هذا العمل التقني الضخم كله الذي يقوم به الفنان ويدرسه علم الجمال ، والذي ما كان هناك أعمال فنية لولاه ، لا يدخل في الموضوع الجمالي الذي ينشئه التأمل الفني : أي الوجود الجمالي بما هو كذلك ، أي في نهاية النهاية للابداع : فهذا كله يزاح في لحظة الادراك الفني كما تزاح الاختباب وترفع عندما ينتهي البناء^(١) .

١ - لا يترب على هذا بالطبع الى الموضوع الجمالي موجود في مكان ما مجهول . وقبل انشاء العمل وبمعزل عنه ، في شكل جاهز . فهذا افتراض سخيف تماماً بطبيعة الحال .

□ المادة في الابداع الكلمي □

ودفعاً للالتباس ولسوء الفهم سنعطي هنا للتقنية في الفن تعريفاً دقيقاً تماماً : نطلق اسم اللحظة التقنية في الفن على كل ما هو ضروري تماماً لانشاء العمل الفني في معطاه العلمي الطبيعي ، أو الاسني المحدد (ويتصل بهذا كل قوام العمل الفني الجاهز بوصفه شيئاً) إنما لا يدخل في الموضوع الجمالي مباشرة ، لا يكون عنصراً مكوناً للكل الفني . اللحظات التقنية هي عوامل الانطباع الفني ، لكنها ليست الحدود (العناصر) القيمة جمالياً لمضمون هذا الانطباع أي الموضوع الجمالي .

هل يتوجب علينا أن نحس بالكلمة في الموضوع الفني بوصفها كلمة في معطاه الاسني بالذات ، وهل يتوجب علينا أن نحس بالشكل الصريفي الكلمة بوصفه صرفيًا بالذات ، وبالشكل التحوي والنسق النحوي بوصفهما نحويين ، وبنسق الدلالة كتسق دلالة ؟ هل يتوجب علينا أن ندرك الكل الشعري في التأمل الفني بوصفه كلاماً كلامياً وليس كلاماً منجزاً محدثاً ما ، لنزوع ما ، لتوتر داخلي إلخ ؟

التحليل الاسني سيجد بطبيعة الحال كلمات وجملة وغيرها ، والتحليل الفيزيائي بوسعيه أن يجد الصبغة المطبعية لمركب كيميائي ما أو الأمواج الصوتية في معطاه الفيزيائي ، والفيزيولوجي قد يجد ويكتشف العمليات المقابلة في عضويات الادراك وفي المراكز العصبية ، كما سيجد عالم النفس الانفعالات المقابلة والاحساسات السمعية والتصورات البصرية وغيرها . وأحكام الاختصاصيين العلمية هذه ، لاسيما أحكام الاسني (وبدرجة أقل بكثير أحكام عالم النفس) يحتاج إليها عالم الجمال في دراسته بنية العمل في معطاه المحدد الخارج عن الجمالي : إلا أنه من الواضح بالنسبة إلى عالم الجمال كما إلى أي متأمل فني أن هذه اللحظات كلها لا تدخل في الموضوع الجمالي ، أي في ذلك الموضوع الذي يتصل به

تقييمنا الجمالي المباشر (رائع ، عميق الخ) . فهذه اللحظات كلها يسجلها ويحددها عالم الجمال في احكامه الثانوية المفسرة علمياً .

لو حاولنا تحديد قوام الموضوع الجمالي لقصيدة بوشكين « ذكري » :

حين يصمت النهار الصاحب للانسان

وعلى ساحات المدينة وشوارعها

يستلقي ظل الليل نصف الشفاف ...

لامكنا القول إن ما يدخل في قوامه هو المدينة والليل والذكريات والنندم وغيرها . وفعاليتنا الفنية تعامل مع هذه القيم مباشرة ، وإليها يتوجه القصد الجمالي لروحنا : فحدث الذكرى والنندم الاخلاقي وجد استكماله وشكله الجمالي في هذا العمل (تتصل بالتشكيل الفني لحظة العزل والاختلاف ، أي الواقع غير التام) ولكن ليس الكلمات وليس الوحدات الصوتية والأجزاء الكلمية ولا الجمل ولا الانساق الدلالية : فهذه تقع خارج مضمون الإدراك الجمالي أي خارج الموضوع الجمالي ويمكن أن تصلح وتحتاج إليها للحكم العلمي الثانوي لعلم الجمال فقط حين تطرح مسألة أي لحظات في البنية الخارجة عن الجمالي للعمل الخارجي استدعت مضموناً أو آخر لهذا الإدراك .

يتوجب على علم الجمال أن يحدد القوام المحايث لمضمون التأمل الفني في نقائه الجمالي ، أي الموضوع الجمالي ، لحل مسألة أهمية المادة لهذا الموضوع ولتنظيمه في عمل خارجي ، وحين ينحو هذا النحو يتوجب

□ المادة في الإبداع الكلمي □

عليه بالضرورة ، بالنسبة الى الشعر ، أن يقرر أن اللغة في معطاتها الالسني المحدد لا تدخل ضمن الموضوع الجمالي بل تبقى خارجه ، أما الموضوع الجمالي ذاته فيكون من مضمون متشكل فنيا (أو من شكل فني ذي مضمون) .

ان الشغل الضخم الذي يقوم به الفنان على الكلمة يهدف في غaitه النهاية الى تجاوزها ، ذلك ان الموضوع الجمالي ينشأ على حدود الكلمات ، حدود اللغة بما هي كذلك . لكن هذا التجاوز للمادة يحمل طابعا محايدا خالصا : الفنان يتحرر من اللغة في معطاتها الالسني ليس من خلال رفضها إنما عن طريق دفعها الى تكامل محابيث : كأنما الفنان ينتصر على اللغة بسلاحها اللغوي الخاص ، ويجعل اللغة ، وهو يدفع بها الى التكامل السني ، تتجاوز ذاتها .

هذا التجاوز المحابيث للغة في الشعر يختلف اختلافا حادا عن تجاوزها السلبي الخالص في مجال المعرفة : ترميزها جبريا ، استخدام إشارات اصطلاحية او اختزالتات بدل الكلمات .

ان التجاوز المحابيث هو تحديد شكلي للعلاقة بالمادة ليس في الشعر وحسب بل في الفنون كلها .

وعلى علم جمال الإبداع الكلمي أيضا لا أن يقفز فوق اللغة الالسنية ، بل أن يفيد من عمل الالسنية كله لفهم تقنية إبداع الشاعر على أساس من الفهم الصحيح لكان المادة في الإبداع الفني من ناحية ، ولاصلة الموضوع الجمالي وخصوصيته من ناحية أخرى .

الموضوع الجمالي بوصفه مضمون الرؤية الفنية ومعمارها ، كما أشرنا الى ذلك ، هو تكوين وجودي جديد كل الجدة ليس من نسق علمي

طبيعي (ولا من نسق سيكولوجي طبعا) وليس من نسق السنن : إنه وجود جمالي أصيل ينمو على حدود العمل عن طريق تجاوز معطاه المادي الشيئي الخارج عن الجمالي .

الكلمات في العمل الشعري تنتظم من جهة في كلية الجملة ، الجملة الطويلة ، المقطع ، الفصل إلخ ، ومن جهة أخرى تنشيء كلية مظهر البطل، خلقه ، وضعه ، تصرفه إلخ . وأخيراً تنشيء كلية حدث الحياة الأخلاقي المشكّل والناجز جمالياً ، وهي في هذا تكف عن كونها كلمات ، جملاً ، بيتاً (شعرياً) ، فصلاً إلخ : إن عملية تحقيق الموضوع الجمالي ، أي تحقيق المهمة الفنية في جوهرها ، هي عملية تحويل متماسك للكل الكلمي المفهوم السنيا وتأليفيها إلى كل معماري للحدث الناجز جمالياً ، هذا إلى أن كل الروابط الكلمية والعلاقات المتبادلة ذات النسق الألسني والتاليفي تتحول ، طبعاً ، إلى روابط حديثة معمارية خارجة عن الكلمة .

ليس من غرض هذا البحث القيام بدراسة أوسع للموضوع الجمالي ومعماره ، إلاـ اننا سنتطرق بإيجاز الى بعض نقاط الالتباس وسوء الفهم التي نشأت على أرضية الشعرية الروسية المعاصرة المتصلة بنظرية الصورة والتي لها علاقة جوهرية جداً بنظرية الموضوع الجمالي .

تبعدونا «الصورة» كما طرحتها عالم الجمال بوتبنيها غير مقبولة نتيجة ما ارتبط بها، وارتبط بها بشكل راسخ، من أشياء نافلة وغير صحيحة، ولا يضر علم الجمال أن يتخلى عنها على الرغم من التقليد القديم الجليل الذي استقر طويلا حول مفهوم «الصورة». لكن نقد الصورة بوصفها اللحظة الأساسية للابداع الشعري الذي طرحته بعض الشكليين وطوره بوضوح خاص ف. م. جيرمونسكي يبعدونا غير صحيح

إطلاقاً من الناحية المنهجية ، لكنه ، بالمقابل ، مميز جداً للشعرية الروسية المعاصرة .

ان رفض معنى الصورة هنا يقوم على اساس أنه لا تنشأ لدينا عند الادراك الفني للعمل الشعري تصورات بصرية واضحة لتلك الاشياء التي يجري الحديث عنها في العمل ، بل مجرد اجزاء عارضة وذاتية من تصورات بصرية يتعدد معها بطبيعة الحال تعذرنا تماماً بناء الموضوع الجمالي . وبالتالي لا تنشأ صور واضحة بل حتى لا يمكن ، مبدئياً ، ان تنشأ صور بهذه : فكيف يجب علينا أن نفهم ونتصور «المدينة» في قصيدة بوشكين المشار إليها وهي مدينة أجنبية أم روسية ، كبيرة أم صغيرة ، هل هي موسكو أم بطرسبرج ؟ هذا متزوك للاعتراض الذاتي لكل منا ، فالعمل لا يعطينا أي إشارات ضرورية لا غنى عنها لبناء تصور بصرى مشخص واحد للمدينة . لكن إذا كان الأمر كذلك فان الفنان عامة لا يتعامل مع الشيء بل مع الكلمة فقط وهي في حالتنا الراهنة كلمة «مدينة» وليس أكثر من ذلك .

الفنان يتعامل مع الكلمات فقط ، اذ ان الكلمات وحدتها هي الشيء المحدد والموجود وجوداً لاريب فيه في العمل .

ان مثل هذا التفكير يميز بشكل بالغ العلم جمال المادة الذي لم يتحرر بعد تماماً من النزعة السيكولوجية . وعلينا أن ننوه بأدئء ذي بدء بأن مثل هذه الطريقة في التفكير يمكن استخدامها في مجال نظرية المعرفة أيضاً (الأمر الذي حدث أكثر من مرة) : فالعالم أيضاً يتعامل مع الكلمة فقط وليس مع الشيء وليس مع المفهوم ، فبمثيل أساليب بهذه يمكن البرهنة على انه لا توجد في سيكولوجيا العالم اي مفاهيم ، بل تكوينات

عارضه ذاتية رجراجة وتناثر تصورات فقط ، ما ينبعث امامنا من جديد هنا ليس أكثر من الإسمية النفسية في تطبيقها على الإبداع الفني . لكن يمكن البرهنة أيضا وبقدر واحد أنه لا توجد في نفسية الفنان والعالم كلمات في معطاها الاسلبي المحدد . بل أكثر من ذلك ، يمكن البرهنة أنه لا توجد في النفسية إلا تكوينات نفسية ، ذاتية وبالتالي بما هي نفسية، وأنها على قدر واحد من العرضية وعدم التطابق من وجهة نظر أي مجال معنوي – دلالي ، أخلاقي ، جمالي . وهنا يتوجب فهم النفسية بوصفها نفسية فقط ، أي بوصفها موضوعا لعلم هو علم النفس التجربى ، وإن هذا العلم يطرح موضوعه الذي يملك سنته النفسية الخالصة طرحا منهجيا خالصا .

لكن على الرغم من أن كل شيء في النفسية هو نفسي وحسب ، وإن معاناة الطبيعة والعنصر الكيميائي والمثلث معاناة نفسية مكافئة ومطابقة أمر غير ممكن اطلاقا ، توجد علوم موضوعية تتعامل فيها مع الطبيعة والعنصر والمثلث ، والتفكير العلمي يتعامل فيها مع هذه الأشياء بالذات، ويتجه إليها ويقيم روابط وعلاقات فيما بينها . والشاعر أيضا في مثالنا يتعامل مع المدينة والذكرى والندم ، مع الماضي والمستقبل بوصفها قيمًا أخلاقية جمالية . ويتعامل بمسؤولية جمالية مع أنه لا توجد في نفسه أي قيم ، بل مجرد معاناة نفسية . ومكونات الموضوع الجمالي في العمل المشار إليه هي ساحات المدينة وشوارعها ، ظل الليل ، جملة ذكريات وغيرها وليس التصورات البصرية وليس المعاناة والشاعر النفسية بشكل عام وليس الكلمات . زد على ذلك أن الفنان (والمتأمل) يتعامل هنا مع كلمة « غراد » بالذات ، والفرق الذي يعبر عنه الشكل السلافي الكتسي للكلمة يعود إلى القيمة الأخلاقية الجمالية للمدينة ويعطيها أهمية كبيرة ويصبح صفة مميزة لقيمة مشخصة ، ويدخل بما هو كذلك في

الموضوع الجمالي ، اي ان الذي يدخل ليس الشكل الاسني بل دلالته القيمية (اللحظة الانفعالية الإرادية المقابلة لهذا الشكل - كما كان علم الجمال السيكولوجي ليقول) .

هذه المكونات تنتظم في وحدة حدث الحياة ذي الدلالة القيمية والمتشكل والمنجز جماليا (خارج الشكل الجمالي كان سيكون حدثا اخلاقيا غير قابل للانجاز من داخله مبدئيا) . وهذا الحدث الاخلاقي الجمالي محدد تماما ووحيد الدلالة فنيا ، وهنا نستطيع تسمية مكوناته صورا عائين بذلك ليس التصورات البصرية بل لحظات المضمون المكتملة الشكل .

ويجب التنويه بأن رؤية الصورة حتى في الفنون التشكيلية امر غير ممكن : فرؤيه الانسان المرسوم بالعينين فقط بوصفه انسانا - بوصفه قيمة اخلاقية جمالية ، صورة ورؤيه جسده كقيمة ، تعبير المظهر الخارجي إلخ امر مستحيل تماما بطبيعة الحال . وعلى وجه العموم لا تكفي الحواس الخارجية لرؤيه وسماع شيء ما ، اي شيء ما محدد كمادة او شيء ذي دلالة قيمة او وزن لا تكفي « العين التي لا ترى والأذن التي لا تسمع » إذا ما استعربنا عبارة بارفيديس .

وهكذا فالكون الجمالي - ولنسمه مؤقتا الصورة - ليس المفهوم وليس الكلمة وليس التصور البصري بل هو تكوين جمالي أصيل يتحقق في الشعر بمساعدة الكلمة ، وفي الفنون بمساعدة المادة القابلة للادراك بصريا ، لكنه لا يتطابق أبدا مع المادة ، ولا مع اي تراكيب للمادة .

ان كل الالتباسات وسوء الفهم كتلك التي أشرنا إليها سابقا والتي تنشأ حول الموضوع الجمالي الالكتروني ، واللامادي عامه ، يمكن تفسيرها

في نهاية المطاف بنزعة غير مشروعة اطلاقا الى ايجاد معادل مموضع تجربيا بل حتى مكانيا و زمانيا (كشيء) للموضوع الجمالى ، او حتى بالرغبة فى اسباغ طبيعة تجربية كاملة من الناحية المعرفية على الموضوع الجمالى . هناك في الابداع الجمالى لحظتان قائمتان فعلا من الناحية التجريبية هما العمل المادى الخارجى وعملية الإبداع والإدراك النفسية – الاحساسات، التصورات ، الانفعالات إلخ ، في الحالة الأولى نحن أمام سننیة علمية طبيعية ، رياضية او سننیة ، وفي الحالة الثانية أمام سننیة سیکولوجیة (علاقات التداعی إلخ) . وبهاتين السننیتين يتثبت الباحث خوف الخروج خارج حدودهما في أي شيء وذلك لافتراضه عادة أن ما يتعداهما ليس سوى ماهیات ميتافيزيکیة او صوفیة . لكن محاولات إسباغ التجربة الكاملة على الموضوع الجمالى اخفقت دائما ، وهي كما بیننا ، غير مقبولة اطلاقا من الناحية المنهجية : المهم هنا بالضبط هو إدراك اصالحة الموضوع الجمالى بما هو كذلك واصالة الصلة الجمالية الخالصة بين لحظاته أي معماره . وهذا أمر ليس بقادر على تحقيقه لا علم جمال المادة ولا علم الجمال السیکولوجي .

ليس هناك ما نخشى اطلاقا من كوننا لا نستطيع ان نعثر على الموضوع الجمالى لا في النفسية ولا في العمل المادى : فالموضوع لا يصبح نتيجة ذلك ماهية صوفية او ميتافيزيکية . ان عالم التصرف المتنوع ، ان وجود الأخلاقي هو ايضا في وضع تماثل تماما لوضع الموضوع الجمالى . فاين توجد الدولة ؟ هل هي في النفسية ، أم في المكان الفيزيائى الرياضي أم أوراق الوثائق الدستورية ؟ وأين يوجد الحق القانون ؟ ونحن مع هذا نتعامل بمسؤولية مع الدولة ومع القانون ، بل ان هذه القيم تعطى معنى للمادة التجريبية كما لنفسيتنا وتضبطهما وتمكننا من تخطي الذاتية البحتة فيما .

□ المادة في الابداع الكلمي □

وهذا الميل الى إسبراغ طبيعة تجريبية ونفسية خارجة عن الجمالي على الموضوع الفني يفسر ايضا المحاولة التي أشرنا إليها سابقا القائمة على فهم الموضوع على انه لحظة المادة (اي الكلمة) : فالمضمون حين يربط بالكلمة ، بوصفه احد جوانها ، الى جانب اجزائها الاخرى يبدو ملماسا اكثرا من الناحية العلمية « وشيئيا » اكثرا .

لن نعود الى مسألة المضمون بوصفه لحظة مكونة ضرورية ، بل نقول فقط إن هناك على وجه العموم ميلاً الى فهم اللحظة الشيماوية الفائية في بعض الفنون والحاضرة في بعضها الآخر على انها فقط لحظة التباهي الشيئي والتحديد المعرفي ، وهي لحظة لا تتصف بها الفنون كلها فعلاً ، لكنها لا تستنفذ الموضوع بأي حال . إلا انه في بعض الحالات (كما عند ف. م. جيرمونسكي ، مع ان الفهم الاول ، الأضيق للشيماوية غير غريب عنه) تكاد الشعرية الحديثة تفهم بالشيميا الموضوع الجمالي كله تقريبا في اصالته اللامادية وبكل بنيته الحديثة المعمارية . لكن هذا الموضوع المقصود على نحو غير انتقادي ينحصر في الوقت نفسه في الكلمة المحددة السنية ويتووضع فيها الى جوار اجزاء الكلمة الأخرى .

وهذا ما يشوّه تشوّها جذريا نقاهه بطبيعة الحال . لكن ما السبيل الى التوفيق والمواءمة في كل واحد بين العالم الشيماوي الحديثي (المضمون المتخد شكلاً) والكلمة المحددة السنية ؟ الشعرية لا تعطي جوابا عن هذا السؤال ، بل إنها لا تطرحه بشكل مبدئي . هذا في حين ان العالم الشيماوي في مفهومه الواسع والكلمة الاسمية تقفان في مستويين وبعددين مختلفين تماما . وينبغي القول أيضا ان الشيماوية تنظر على نحو مفرط الموضوع الجمالي والمضمون : فاللحظة الأخلاقية والشعور المقابل لها لا يقدّران كما يجب ، كما لا يتم التمييز بشكل عام والتفرقي بين اللحظة الأخلاقية الخالصة ونقلها المعرفي .

ان قيمة المادة في الإبداع الفني تتحدد على النحو التالي : المادة لا تدخل في الموضوع الجمالي في عيانته المادية الخارجة عن الجمالي بوصفها مكوناً قيئماً من الناحية الجمالية ، إلا أنها ضرورية لانشائه بوصفها لحظة تقنية .

لا يترتب على هذا اطلاقاً أن دراسة البنية المادية للعمل بوصفها بنية تقنية خالصة يجب أن تحتل مكاناً متواضعاً في علم الجمال . ان أهمية الأبحاث المادية في علم الجمال الخاص عظيمة جداً ، عظيمة عظم أهمية العمل المادي وانشائه بالنسبة إلى الفنان وإلى التأمل الجمالي . ويمكننا الانضمام بشكل كامل إلى القائلين بأن « التقنية في الفن هي كل شيء » إنما بهذا المعنى وهو أن الموضوع الجمالي لا يتحقق إلا عن طريق إنشاء عمل مادي (فالرؤى الجمالية خارج الفن إنما هي هجينة لأنها لا يتم هنا أي قدر من تنظيم كامل للمادة ، في تأمل الطبيعة على سبيل المثال) ، الموضوع الجمالي لا يتحقق قبل هذا الإنشاء ولا بمعزل عنه ، إنه يتحقق ، أول ما يتحقق ، مع العمل .

وينبغي الا نعطي الكلمة « تقنية » في تطبيقها على الإبداع الفني أي معنى رديء أو كريه : فالتقنية هنا لا يمكن أن تنفصل عن الموضوع الجمالي وينبغي الا تنفصل عنه : فبـه تحيا وبـه تتحرك في كل لحظاتها ، ولهذا فالتقنية في الإبداع الفني ليست آلية اطلاقاً ، إنها لا يمكن أن تبدو آلية إلا في بحث جمالي رديء يضيّع الموضوع الجمالي ويجعل التقنية مكتفية بذاتها ويفصلها ويعزلها عن الغاية والمعنى . وخلافاً لما تفعله أبحاث بهذه يجب التأكيد على الطابع المساعد للتنظيم المادي للعمل ، على طابعه التقني الخالص لا للحط منه بل ، على العكس ، لفهمه وبحث الحياة فيه .

□ المادة في الإبداع الكلمي □

ان الحل الصحيح لمسألة اهمية المادة لن يجعل اعمال علم جمال المادة نافلة ، ولن يفضّل من شأنها بأي حال ، بل سيوفر لها المبادئ والاتجاه المنهجي الصحيح . لكن بالمقابل يتعمّن على هذه الاعمال بطبيعة الحال التخلّي عن دعواها بأنها تستنفذ الإبداع الفني .

وينبغي التنويه انه ، بالنسبة الى بعض الفنون ، يجب على التحليل الجمالي الاكتفاء بدراسة التقنية وحدها تقريرا ، التقنية المدركة منهجيا بطبيعة الحال بوصفها تقنية وحسب . وهذه هي حال علم جمال الموسيقي . فليس للتحليل الجمالي مؤلفات موسيقية ما يقوله عن الموضوع الجمالي للموسيقا الذي ينشأ على حدود التردد الصوتي (السمعي) اللهم إلا تحديدا واسعا جدا وعاما جدا لاصالة هذا الموضوع اما الاحكام التي تخرج من نطاق تحليل التأليف المادي للعمل الموسيقي فتصبح ذاتية في اغلب الاحيان : تصبح إما خلع شاعرية منفلتة على العمل، أو بناءً ميتافيزيكيا اعتباطيا أو محاكمة سيكولوجية خالصة .

ومن الممكن هنا نشوء نوع خاص من التفسير الفلسفـي الذاتي الداعي منهجيا لهذا العمل . وقد يكون لهذا التفسير معناه وقيمة الثقافية الكبيرة ، لكنه لن يكون تفسير علميا بالمعنى الدقيق للكلمة بطبيعة الحال .



جان - بول سارتر والأدب الملزّم^(١)

تُلْيِيْك : كَبِيرْ لَيْوَنَار

تَرْجِمَة : زَيَادُ الْعُودَة

«الأدب ، من حيث جوهره ، هو ذاتية مجتمع ما في حالة ثورة دائمة . . .»^(٢)

جان - بول سارتر

شهد العقد الذي سبق الحرب العالمية الثانية في فرنسا ، ولادة كوكبة من الكتاب الذين توجهوا بكليتهم الى تحليل الكوارث التاريخية الوشيكة الواقع ، وتنزروا انفسهم بصورة شبه كاملة ، للبحث عن أسس يقوم عليها العمل .

(١) من كتاب : «ازمة مفهوم الأدب في فرنسا ، في القرن العشرين» ، جوزيه كورتي ، ١٩٧٤ . مؤلف الكتاب : البرير ليونار .

(٢) جان - بول سارتر ، مواقف ، القسم الثاني . «ما هو الأدب» ، باريس ، غاليمار ، ١٩٤٨ ، الصفحة : ١٩٧ .

فالألعاب المجانية ، وتمريرات المهارة الفائقة ، والابحاث البلاغية الباهرة ، خلال المرحلة السورينالية والسنوات الجنونية قد افسحت المجال سريعاً للتفكير النقدي المعاصر لصعود الفاشیات ، والمؤشرات المتذرة بانفجار جديد للحضارة .

فماذا يمكن مالرو ، وبيرنانوس ، ومونتيرلان ، وسانت إكزوبيري أن يفعلوا ، إذا هم لم يطرحوا مرة أخرى مسألة كيفية العيش ، في عصر الانحطاط ، والخمول الشامل^(٢) . إن الكاتب يغدو من جديد أستاذًا في فن التفكير ، ويصبح الأدب شهادة على الإنسان ، وتحليلاً قاسياً للوضع الإنساني ، ولعبقريّة الحياة الأساسية ، حين افرغت من تعاليمها القديم العهد ، والمبني على التقليد الروحي والدينى للغرب . إن هذا المفهوم ، الذي تأسس عليه النزعة الإنسانية الفرنسية ، والذي يأتينا من عند موتنى ، وينفيه باسكال ، ويحدد الفكر الفلسفى في القرن الثامن عشر العقلاني ، سوف يثبته أندريه مالرو ضمن منظور ميتافيزيقي موروث عن اللاهوت النيتشيوي الذي يبشر بموت الله . ورواية : « الوضع الإنساني » مالرو (١٩٣٣) هي بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية الأكثر دلالة، في فترة ما بين الحربين . إنها العمل الأدبي الذي بدأ باعلان المعركة ، معركة أولئك الذين يريدون تخلص الإنسان من العدمية ، ومن اليأس ، وأن يدافعوا عن قضية العقل الجلي ، وال فعل التحويلي . ولقد حانت بالنسبة للمثقفين الذين شخصوا موت الله ، حانت الساعة التي يجدون أنفسهم

(٢) هذا الخمول ووسائل تجاوزه : ذلك هو الموضوع المستحوذ على مونتيرلان ، منشد العظمة ، والازداء ، والاباء ، وعدو كل فضة . ويحدد كتابه : خدعة لا فائدة منها (١٩٣٥) موقفه تحديدًا دقیقاً ، وخصوصاً رسالته الشهيرة . « رسالة والد لابنه ».

فيها مجبرين على أن يؤيدوا بشادتهم : « أمل فاقدى الأمل »^(٤) . إن اغلبية كتاب تلك الفترة المأسوية ، سواء كانوا روائين ، أم مؤلفين مسرحيين ، أم كانوا حتى شعراء ، يعكفون على التفكير بالعالم من جديد ، ويظنون أنهم يضططعون بمهمة توجيهية ونبوية . إنهم يضيقون الحدود بين الأجناس الأدبية ، أو يلغونها ، وهي الحدود التي كانت صارمة جداً قديماً، ويتخذون الآن وجهة موحدة نحو التعبير عما دعاهم رامون فيرنانديس بحق : « الرسالة » . هذه الرسالة التي يعتبرها أنصار النقد الجديد الدلالة ذاتها على الفقر العقلي ، وعلى رفض الكتابة . وكما يقول بارت : إن فعل : « كتب » فعل لازم ، والقصد منه هو أن نتتج خطايا ما ، لا أن يعني شيئاً .

ويغدو الروائي حوالي عام ١٩٣٠ مفكراً ، ويكتف عن أن يكون راوياً للحكايات ، ومبعداً للقصيدة المتخيلة . ولا يخشى الكاتب المسرحي من أن يصنع من نفسه كاتب مقالات ، ويرتضى الشاعر ، من مثل أراغون ، أن يتجاوز لعبة الخيال ، ليضمّن قصيده صرخة التمرد ، والشفف بالعدل . إن الإنسان ، ومستقبله الاشكالي هو همهم الأول ، وكذلك القواعد الايديولوجية التي يمكن أن يبني عليها مذهب انساني جديد خال من الوهم المثالى . ولكنها تكشف عن تصور للعالم جاهز ، ومنسجم مع ارتقاء حضارة ستغدو مستقبلاً مرتبطة ارتباطاً لا ينفصّم بتقديم المعرفة العلمية الصاعق ، والذي سيستتبع للأسف سلطة التكنوقراطية الحديثة الطاغية والتي تبطنها هيمنة فكرية جائرة .

(٤) « أمل فاقدى الأمل ، مالرو ، وكامو ، وسارتر وبيرنانوس » لمؤلفه إيمانويل مونيه ، باريس ، طبعة سوي ، ١٩٥٣ .

إن كتاب فترة ما قبل الحرب مباشرة يحقّقون البرنامج الذي كان مارسيل أرلان قد اقتراحه اعتباراً من عام ١٩٢٤ ، حين كان يُوكلد أن الأدب لا ينفصل عن الأخلاق ، ولم يخطيء اندريه جيد التقدير ، حين وافق على كتابة مقدمة : الطيران الليلي (١٩٣١) لسانت إكزوبيري ، فلقد حيّا مؤلف « الأقوات الأرضية^(٥) » ، وكوريدون » ، والنصير الكامل لمبدأ المتعة ، والمنافع عن قابلية الإنسان للتحول ، والمدافع عن القلق ، والنزعة الفردية الأكثر شدة ، حيا دون لبس ولادة أدب للتجاوز ، أدب النزعة الإرادية والبطولة التي تعلن : « أن سعادة الإنسان ليست في الحرية بل في القبول بالواجب ». كما أن « هذا التجاوز للذات ، والذي تحرّزه الإرادة المسوترة هو الأمر الذي نحتاج لأن يظهره لنا الأدب بصورة خاصة »^(٦) .

(٥) أي : اندريه جيد (المترجم : ز . ع) .

(٦) اندريه جيد : « مقدمة الطيران الليلي » :

هناك اليوم العديد من المقول المشددة التي توحد جهودها لادانة سانت إكزوبيري ، كما ادانت كامو ، من جهة أخرى . أما جان - فر - ريفيل الذي كانت كتابته موفقة أكثر فقد سخر على النحو التالي :

« لقد كشف سانت إكزوبيري أن غباؤه لفظية معينة تقدّم حقيقة فلسفية عميقة ، إذا جعلناها تقلّع من الأرض ، لترفعها إلى ارتفاع سبعة آلاف قدم . » ج . ف ، ريفيل : سانت إكزوبيري تحت المحاكمة ، باريس ، طبعة بير - بيلفون ، ١٩٦٧ .

ومع ذلك ، فهذا هو سانت إكزوبيري نفسه الذي كان سارتر يحيييه باعتباره مبدع : « أدب العمل وأداته » والبشر بادب البناء الذي يطبع إلى أن يحل محل : « أدب الاستهلاك » ، موقف ، ٢ ، غاليمار ، ١٩٤٨ ، الصفحة : ٣٢٦ .

لقد اختار اندريله مالرو في البداية ، البطولة الفردية حسرا ، ريشما يوكد فيما بعد على القيم الجماعية ، والرجولية في : « الوضع الانسانى » (١٩٣٣) وفي « الامل » (١٩٣٧) . أما مونتيرلان ، المتعرج والمتوحد ، فقد كان يعنف معاصريه الرخوين والواهنيين تعنيفا شديدا ، من خلال رواياته ، ومقالاته ، ومؤلفاته المسرحية . ولقد أخذ يبني أخلاقا تقوم على الرقة ، وعلى القدرة على الاذراء .

وكان بيرنانوس يبذل جهده ، باعتباره كاتبا هجائيا كبيرا ، ليكتشف مجددا قيم الوطنية الصافية ، والتي لا تنفصل عن التقليد الفروسي الفرنسي . أما سانت - اكرزوبري فقد انتهى الى اخلاق مهنية ، والى مذهب انساني في العلاقات البشرية . ولم يكن جوهاندو الذي بدأ الاعتراف به اخيرا كأحد اكبر الكتاب الاخلاقيين في التقاليد الفرنسية ، لم يكن يتتردد في ان يصور الانسان ممزقا بين الله والشيطان ، ومن الممكن ان يكون بحثه : « جسر القيم الأخلاقية » (١٩٣٥) هو أحد الكتب الرئيسية في القرن العشرين . وبكلمة واحدة ، ما انفك كبار الكتاب الفرنسيين في العقد ١٩٣٠ - ١٩٤٠ يضعون ، في المقام الاول من اهتماماتهم ، العلاقات الحتمية بين الأدب وعلم الاخلاق ، فقد كانت الكتابة ، قبل كل شيء ، شهادة لصالح الانسان وجذبها له ليتجه نحو الظفر بمصيره ، من خلال امتلاكه لوعي لا بد منه ، ومن خلال جهد يبذله للجلاء الذهني ، في لحظة من التطور التاريخي مأسوية على نحو خاص^(٧) . وعلى اليمين ، كما على اليسار ، كانت هذينات النزعة الفردية ، والعب

(٧) حول هذه الأزمة ، أزمة النزعة الانسانية التقليدية ، لنراجع كتابي بير - هنري سيمون : قضية البطل ، باريس ، سوي ، ١٩٥٠ وشهود الانسان ، باريس ، كولان ، ١٩٥١ .

الاشكال الفنية قد اخلت مكانها للجدية المفكرة ، جدية ادب قد ابدع ليشكل اتصالا بالتاريخ ، ادب متخلص بعمق من النرجسية ، واللااخلاقية الفردية لسنوات : ١٩٢٠ . وحتى أن فاليري ، وهو نموذج الكاتب القع ذاته ، الكاتب المتوحد ، والمعجوف ، والمنصرف كلبا إلى أسرار الابداع الخفية ، والى وعي الذات ، يستسلم للاندفاع التنبوي ، حين ينشر عام ١٩٣١ كتابه : « نظرات على العالم الراهن » والذي كان صدأه هائلا .

إن الأدب الفرنسي ، أثناء العقد المأسوي قد كان متركترا إذن ، في تجلياته المقبولة أكثر من غيرها ، على أخلاق العمل التي تتغير ، بلا شك ، حسب الكتاب ، ولكنها أخلاق مهتمة دوما بخلاص الإنسان من تجربة اليأس والعدمية . إن أقل ما يمكن قوله عن أدب الكتاب الأخلاقيين هذا ، هو أن قيمته الجمالية كانت تبدو أقل أهمية من جوهره الايديولوجي والأخلاقي ، أو الميتافيزيقي .

اما أدب الهواية ، والبحث الجمالي ، وادب البهلوانية الفكرية ، ولنحضر الى الذهن جان كوكتو الذي يجسد الكاتب البهلوان ، إذ يقول : « إني كذبة تقول الحقيقة » ، فيعقبه أدب بروميثيوسي تستحوذ عليه نظرة تشاومية جلية ، بيد انه مدرك لضرورة إيجاد القواعد الأساسية لنظام جديد يمكنه أن يصلح مفهوم الانسان . إن مؤلفات مالرو ، وسانت إكزوبيري كافة لن تكف عن أن تعلن ضرورة انقاد الانسان ، واعطائه من جديد مبررات للحياة ، وللموت بكرامة مستعادة . وأخيراً أتى سارتر ؛ فعارض في الحال تدفق الفكر الأخلاقي هذا ، بتحليل بارد ، هو تحليل ميتافيزيقا جديدة ، أو هو ، على الاصح ، تحليل أونطاولوجي^(٨) ، كان

(٨) اي متعلق بالكان (م : ٣٠ ع) .

قد استقى عناصره من عند الظاهرياتيين الالمان ، فأعقبت المرحلة الميتافيزيقية مرحلة الابحاث الاخلاقية . وعند فجر الحرب العالمية الثانية، بشر كتابان أدبيان بأذمنة جديدة ، وهما : « الفشان » (١٩٣٨) لجان - بول سارتر ، و « اعراس » (١٩٣٨) لابنر كامو . ولن يتأخر هذان المجددان ليجدا لهجات التعبير التي تناسب تلك الحقبة القيامية . إن « الفشان » فضلا عن رسالتها الميتافيزيقية أى تبسيطها للوجودية الملحدة ، من خلال الرواية ، قد ظهرت أيضا باعتبارها إزالة لخداع النزعة الانسانية البورجوازية ، ولم يكن سارتر يحمل غير السخرية لاصحاب النزعة الانسانية الاسرى لمبادئهم ، وللبورجوازيين الزائفين من الأساس ، والذين يتهمهم بأنهم « قدرؤن » ، نظرا لأنهم لا يتصرفون انطلاقا من وعيهم الحر ، ومن الاشياء لذاتها ، بل باعتبارهم انسانا آليين تحكمهم قواعد لا تتبدل ، وهم غير قادرين على السمو ، أى على تجاوز الماضي نحو عدم المستقبل . إن ما يميز هؤلاء الانسانيين البورجوازيين ، في نظر سارتر ، هو سوء النية ، أى القبول الأعمى بالسلوكيات ، والخيارات التي لا تتطلب ممارسة الحرية ، بأية صورة من الصور^(٩) ، وإننا نتبين لديهم انتصار الشيء في ذاته على الشيء لذاته . وإذا ما استمعنا لعبارات سارترية نقول: رجحان التكثف على الجريان الحر ، لأن الزيف يلغى قلق الوجود ، ويلغى الاختيار بالنتيجة . ولم يعبر سارتر قط عن كراهيته الفطرية لـ (قدرؤن) ، ولتجربة اصحاب المذهب الانساني مثلما عبر عنها في كتابه : « الفشان » الذي نرى فيه روكانتان يبدى رأيه الناس ، في حالة

(٩) إذا كان الانسان على حقيقته ، يصبح سوء النية غير ممكن اطلاقا ، وتكتف الصراحة عن أن تكون مثله الأعلى ، لتفدو وجوده . . ج - ب سارتر ، الوجود والعلم ، باريس - غاليمار ، ١٩٤٣ ، الصفحة ٩٨ .

صغرى ، ويكشف خداع الرؤوس الريفية العنيفة المتمسكة بمنقوشات النصر ، فيما بعد ، وذلك أثناء زيارة له لمتحف بوقيل :

« لقد جرجروا حياتهم في الفتور ، وفي التهويم ، وتزوجوا على عجل ، بسبب نفاذ صبرهم ، وأنجبو أطفالاً بالصدفة ... وبعد ذلك ، يطلقون على آرائهم الصغيرة المتصلبة ، وعلى بعض الأمثال اسم : الخبرة ، حين يصبحون في الأربعين من عمرهم وهم يريدون أن يوهمونا بأن ماضيهم لم يضيع ، وأن ذكرياتهم قد تكثفت ، وتحولت بنعومة إلى حكمة (١٠) ». »

وفي صفحة أخرى من هذه الرواية بالذات ، يعود سارتر إلى الموضوع ذاته ، في سياق المشهد الذي يأخذ فيه المتعلم على نفسه (الذي يقرأ كتب المكتبة البلدية جميعها ، حسب ترتيبها الأبجدي) وروكانتان يفكران في الحياة - فروكانتان لا يظن أن للحياة معنى ، ويحس أنه زائد في عالم لا ضرورة له ، ووجوده احتمال محض ، بينما تضامن العصامي مع العالم ، وحطمه وحده من خلال انتسابه إلى الحزب الاشتراكي ، غير أن روكانتان يظل مرتاباً :

« هل الخطأ خطئي ، إن كنت أتعزّف الاستعارة والاستشهاد في عرض كل ما يقوله لي ؟ وإن كنت أرى كل أصحاب النزعة الإنسانية الذين عرفتهم يظهرون من جديد ، أثناء كلامه ؟ فلقد عرفت للأسف العديد

(١٠) الفشان ، كتاب الجيب ، الصفحتان : ١٠٠ - ١٠١ .
كان جول رونار قد طرح ، بعد العديدين غيره ، التشخيص الأساسي في يومياته : « إن فناءة البورجوaziّة » ، كما طرح أيضاً : « إن البورجوaziّين هم الآخرون ».
اليوميات ، باريس ، غاليمار ، الطبعة الثامنة عشرة ، ١٩٣٥ ، الصفحة ٢٢ والصفحة ٤١ .

منهم ! إن الانسان الراديكالي صديق الموظفين بصورة خاصة . أما الانساني الذي يسمى « يسارياً » ، فهاجسه الرئيسي هو المحافظة على القيم الانسانية ، وهو لا ينتمي الى اي حزب ، لانه لا يريد أن يخون ما هو انساني ، غير أن تعاطفه يتوجه الى عامة الناس . ولهؤلاء البسطاء إنما يكرّس ثقافته الجميلة التقليدية . إن الكاتب الشيوعي يحب الناس اعتبارا من الخطة الخمسية الثانية ، وهو يستخدم العقاب بدافع المحبة ، أما الانسان الكاثوليكي ، الذي يأتي متأخرا ، وهو الولد المدلل ، فيتحدث عن الناس بصورة رائعة ، فيقول : يا لها من حكاية جميلة من حكايات الجن ، تلك التي تروي حياة عامل ميناء لندني ! وحياة عاملة تضرير الاحدية ! فتلك هي الحياة الاكثر تواضعا . لقد اختار انسانية الملائكة ، فهو يكتب لتهذيب الملائكة روايات طويلة ، حزينة وجميلة ، غالبا ما تناول جائزه فيمينا(11) . . .

غير أن هناك العديد غيرهم ، هناك أسراب أخرى منهم : كالفيلسوف الانساني الذي يحنو على إخوته ، مثل أخ بكر لهم ، ويمتلك حسا بالمسؤولية : وهناك الانساني الذي يحب البشر كما هم ، وذاك الذي يحبّهم كما ينبغي أن يكونوا ، والذي يريد أن يخلصهم برضاهם ، والذي سيخلصهم رغمما عنهم ، والذي يريد أن يبدع اساطير جديدة ، والذي يكتفي بالقدماء ، والذي يحب في الانسان موته ، والذي يحب في الانسان حياته ، وهو الانساني الفرح الذي يمزح دوما ، والانساني الكثيب الذي نصادفه بصورة خاصة في السهرات الماتمية . وهم جميعا متbagضون فيما بينهم ، كأفراد بالطبع ، وليس كبشر(12) .

(11) جائزة أدبية فرنسية تمنحها لجنة من الأدباء الفرنسيين مؤلف ابداعي (م : زع) .

(12) جان - بول سارتر ، المرجع السابق ، الصفحة ١٦٥ - ١٦٦ .

إن مشروع إزالة التضليل من المذهب الإنساني ، والذي كان سارتر قد بدأه في رواية « الفشان » ، وفي كتاب : « الوجود والعدم » ، بموقف نستكملاً ، بعيد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، باعتراض عنيف على الأدب ، فيعلن تأسيس مجلة « الأزمنة الحديثة » (١٩٤٤) ولادة أدب جديد تماماً ، يُنظر إليه كوظيفة اجتماعية ، وولادة نموذج جديد لكاتب يصبح في المستقبل ، ملتزماً التزاماً تاماً ، ويهمّ بأن يحل محلَّ فنٍ شكلي ومجاني ، أساسه النزعة الفردية ، فنا مكرساً بكليته للدلالة ، وليندمج في التاريخ . إن نص تقديم : « الأزمنة الجديدة » الذي يحدد فيه سارتر موقعه بدقة ، من خلال فضحه للأمسئوية الكاتب ، ولأزمة اللغة (١٢) ، وللاغراء البورجوazi ، بإغراء النزعة الفردية ، ولعدم التقاط الحقائق الجماعية الواقعية بالتالي . » ، ولضروب الضلال في علم النفس التعقلي المبنية على التحليل ، ولبطلان الرؤية الشعرية . إن هذا النص سيشير ردود فعل عنيفة في الأوساط الأدبية ، لأنَّه سيتهم العمل الأدبي في خصوصيته النوعية ذاتها ، أي في اندفاعاته الخلاقية نحو مثل جمالي أعلى ، لا ينفصل عن ممارسة الكتابة نفسها . والواقع أن سارتر لم يعد يؤمن بالكاتب ، ولا بالأدب . لم يعد يؤمن بغير الكلمة المندمجة مع العصر ، وبغير كاتب له موقف معين ، ولا يتمثل واجبه الأول في أن يتوجَّأ ثرثراً فنياً ، بل في أن يساعد في جعل العالم الذي يعيش فيه منسجماً ، وهو مسؤول مسؤولية تامة ، باعتباره كاتباً .

(١٢) سوف يكتب سارتر هذه الجملة الملأى بالدلالة : « إن وظيفة الكاتب هي في أن يسمى فقط قطاً . ولحسن كانت الكلمات مريضة ، فعليينا أن نشفيفها . وبديلًا من هذا ، فالكثيرون يعيشون من هذا المرض ، والأدب الحديث في العديد من الحالات ، هو سلطان الكلمات . »

إن الأمر الجوهرى ليس في السؤال التالي : لماذا نكتب ؟ بل بالحقيقة في السؤال : من نكتب ؟ ففي نظر سارتر ، هناك كتب مفيدة ، وهي مؤلفات المناسبات ، وكتابات المجادلات التي تتخذ موقفا ، من خلال انتقادها للتورات الإيديولوجية والسياسية ، والاجتماعية انتقادا تاما . ثم هناك الكتب الأخرى التي لافائدة منها إطلاقا . وهي نتاج زمن منصرم ، وذات ماضوية ، ونتاج تحليل مضجر لأمزجة وخيارات شكلية بحتة ، ومرتبطة بالتقاليد الأدبية ، والآراء الجمالية المبتسرة . إن الأولى من هذه الكتب تتوجه إلى الضمائر الحرة ، المتلقية بلا شك ، ولكنها المتحكمة في اختياراتها ، والثانية منها هي نتاجات استهلاكية مخصصة للبورجوازية ، وتتوجه إلى قراء متمركزين على الذات ، ومثلهم الأعلى هو التألق في أحاديث الصالونات الانقية . إن الأولى من هذه الكتب هي نتاج الصدق ، ونتاج ذات واعية ، والثانية منها هي الحصاد العفن لسوء النية .

بعد بحث وجودي لامع في التحليل النفسي ، ولكنه بحث مثير للنقاش ، ومخصص لشارل بودلير الذي يتهمه سارتر بأنه قد رفض ممارسة الحرية ، وذلك لأن ارتضى لنفسه أن يكون كائنا مُخضعاً وملينا ، إضافة إلى أن هذا البحث ، يدور على بودلير الإنسان كثيرا ، ولا يدور على أشعار : « زهور الشر » إلا قليلا جدا ، سينعد مؤلف « الفتيان » نظرية مضجرة وملائى بالادعاء عن الأدب ، وذلك لأن يجمع خمس دراسات تحت عنوان : ما الأدب ؟ في السلسلة الثانية من : مواقف(١٤) .

إن ما يصدمنا ، قبل كل شيء ، برغم كل اقتناع مؤلف البحث ، ونزاذه الفكري ، هو تلك النبرة المفعمة بالترصّن المصطنع ، وتلك اللهجة

(١٤) بودلير ، غاليمار ، ١٩٤٧ .

النبوية ، والتعالي الجديـر بالـكواكب ، وهي أمور تقارب الـوقاـحة ، كما يـصدـمنـا لـديـه أمر لا بد من تـكرـارـه وهو جـهـلـه المـثير لـلاـسـتـفـراـب لـجـوـهـرـ الأـدـبـ نـفـسـه . وـسوـاءـ أـرـدـنـاـ ذـلـكـ أـمـ لـاـ ، وـمـنـذـ أـنـ أـخـذـ البـشـرـ يـكتـبـونـ ، فـقـدـ شـكـلـ هـاجـسـ الـجمـالـ الـذـيـ تـلـتـقـطـهـ الـلـفـةـ ، وـالـاسـتـخـدـامـ الـوـاعـيـ بـالـتـالـيـ لـأـسـلـوبـ بـنـاءـ لـلـأـشـكـالـ ، أيـ بـيـانـ وـفـنـ شـعـرـيـ مـعـيـثـيـنـ ، قـدـ شـكـلـاـ دـوـمـاـ ، وـعـلـىـ درـجـاتـ مـخـلـفـةـ ، الرـكـيـزـةـ الـتـيـ لـاـ بـدـ مـنـهـ لـلـمـعـنـىـ ، وـالـجزـءـ الـذـيـ لـاـ يـمـكـنـ اـخـتـرـالـهـ مـنـ الـظـاهـرـةـ الـأـدـبـيـةـ . وـهـذـاـ اـمـرـ صـحـيـحـ إـلـىـ درـجـةـ اـنـ النـقـدـ الشـكـلـانـيـ قـدـ وـصـلـ فـيـ بـحـثـهـ إـلـىـ حدـودـهـ الـنـهـائـيـةـ ، فـأـكـدـ عـدـمـ وـجـودـ الـأـدـبـ ، وـإـنـمـاـ إـمـكـانـيـةـ وـجـودـ عـلـمـ لـلـأـدـبـ ، وـمـوـضـوـعـهـ هوـ درـاسـةـ «ـ الصـيـغـةـ الـأـدـبـيـةـ »ـ أيـ جـوـهـرـ الـأـدـبـيـ نـفـسـهـ ، وـالـذـيـ لـاـ يـنـفـصـلـ عنـ الـبـنـيـةـ الـلـغـوـيـةـ لـهـذـاـ جـوـهـرـ ، وـعـنـ الـاـسـهـامـاتـ الـتـيـ يـضـمـنـهـ إـيـاهـ الـكـتـابـ .

إنـ سـارـتـرـ ، الـذـيـ اـسـتـحوـذـ عـلـيـهـ الـمـنهـجـ الـفـلـسـفيـ ، وـاسـتـحوـذـتـ عـلـيـهـ بـالـتـالـيـ الـأـوـلـيـةـ الـمـطلـقـةـ لـلـمـاهـيـاتـ ، وـالـمـفـاهـيمـ الـتـيـ تـنـتـصـلـ بـاـيـدـيـوـلـوجـيـاتـ مـقـنـعـةـ ، يـتـخلـىـ بـخـفـةـ عـنـ كـلـ رـجـوعـ إـلـىـ عـلـمـ الـجـمـالـ ، وـيـطـرـحـ نـفـسـهـ دـفـعـةـ وـاحـدةـ كـنـاـقـدـ رـافـضـ لـلـقـيـمـةـ الشـكـلـيـةـ ، وـبـرـاهـنـ بـكـلـ شـيـءـ عـلـىـ نـظـرـيـةـ الـالـتـزـامـ . وـلـيـسـ مـنـ بـابـ الـمـصادـفـةـ أـنـ يـعـارـضـ ، مـنـ الـبـداـيـةـ ، فـنـونـ الـشـكـلـ ، الـصـرـفـةـ وـالـبـرـيـئـةـ ، بـالـفـنـ الـوـحـيدـ الـذـيـ يـحـمـلـ دـلـالـةـ مـعـيـنـةـ ، وـالـذـيـ يـتـوـجـبـ عـلـىـ الـكـاتـبـ الـوـاعـيـ وـالـمـسـؤـولـ أـنـ يـكـرـسـ نـفـسـهـ لـهـ ، أيـ النـشـرـ الـذـيـ يـنـظـرـ إـلـيـهـ عـلـىـ أـنـ كـاـشـفـ لـلـمـعـنـىـ . إـنـ النـاثـرـ وـحـدـهـ يـصـلـ إـلـىـ جـوـهـرـيـ الـذـيـ هوـ كـشـفـ الـعـالـمـ ، وـالـمـسـاعـدـةـ عـلـىـ تـغـيـيرـهـ ، بـتـحرـيرـ الـأـنـسـانـ مـنـ ضـرـوبـ الـاضـطـهـادـ الـتـيـ تـسـتـلـبـهـ ، وـمـاـ سـوـىـ ذـلـكـ ، فـهـوـ أـدـبـ فـارـغـ ، أيـ تـلـاعـبـاتـ بـالـكـلـمـاتـ ، وـشـعـوـذـاتـ لـغـوـيـةـ . فـمـاـ فـائـدـةـ الـكـلـمـاتـ إـذـنـ ، إـنـ لـمـ تـكـنـ مـثـلـ «ـ الـأـدـوـاتـ »ـ ؟ـ لـقـدـ غـدـاـ الـكـاتـبـ ، مـنـذـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـاـزـفـاـ عـلـىـ النـايـ، وـمـاـهـرـاـ فـيـ الـأـسـلـوبـ ، وـمـشـوـشـاـ لـلـفـةـ . وـسـارـتـرـ يـرـيدـ أـنـ يـسـتـبـدـلـ بـالـأـدـبـاءـ

« الذين ارتضوا أن يكونوا مجرد بلايل « كتابا لا يخجلون من أن يكتبوا ، فهم « في صميم الحديث » ، والكلمة التي تحررت أخيرا من طابعها اللاعب هي بالنسبة إليهم فعل ، واتخاذ موقف ، وإقرار علني بالعلاقة التي لا تنفص بين الكتابة والتاريخ ، ونداء يوجهه إنسان معين ، « في موقف » إلى ضمير الناس العام . وهكذا فلا يمكن الطعن على الأدب ، في أمسه ، بصورة أكثر صراحة من هذا ، ولا إنكار البراءة الضرورية الالازمية التي تصنع الأعمال الأدبية العظيمة إنكارا أقوى . أما أن يكون التصوير ، والموسيقى ، والنحت غير مكرسة أولا لتجليات المعنى والقيمة ، فهذا هو البداهة نفسها . ولكن أن يصل الأمر لنرى الكاتب ، باسم الأدب نفسه ، يدين الشعر الذي هو ، بلا جدال ، الشكل الأعلى من النشاط الأدبي ، فهذا أمر مثير تماما للغضب . إن سارتر ، في الواقع الأمر ، يدين الشعر باسم نظرية اللغة ، أقل ما يقال فيها إنها تبسيطية . إنه يدين الشاعر لأن نشاطه يدور أولا على الكلمات التي هي أشياء ، وليس علامات ، كما يفعل الناير ، وهو يتهمه « برفض استخدام اللغة » ، باعتبارها أداة بحث عن الحقيقة :

« لقد انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة – الأداة ، واختار نهائيا الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات وكأنها أشياء ، وليس كأنها إشارات . إن الشاعر خارج اللغة ، ويرى الكلمات بصورة مقلوبة ، كما لو أنه لا ينتمي إلى الوضع الإنساني ، وحين توجه إلى الناس ، صادف الكلام أولا ، وكأنه عائق أمامه ... فاللغة بأكملها مرآة العالم ، في نظره . » (١٥) .

(١٥) المرجع المذكور سابقا ، الصفحة ١٦ . (ما هو الأدب) .

لئن كان سارتر لا يفهم من الشعر شيئاً في الحقيقة ، فذلك لأنه غير قادر على أن يرى أن مشكلة اللغة لا تصدر عن المنطق الصوري فحسب ، أو عن العلم اللغوي ، بل هي مشكلة ميتافيزيقية من حيث الأساس . إذ أن اللغة تكشف عن الكائن العميق ، كما بين ذلك جيداً كل من هيدغر في كتابه : « رسالة في النزعة الإنسانية » ، وبريس باران في كتابه : « أبحاث في الطبيعة وفي تشكيل اللغة » (١٦) . إن النقد السارترى للشعر لا يذهب بالفعل إلى أبعد من ذلك كثيراً ، وليس من المدهش أن نرى جورج باتاي ، وموريس بلانشو يحتجان بقوة على اعتراض سارتر الجندي على أعلى نشاط من نشاطات الفكر . ومن ناحية أخرى ، فلو تبعنا سارتر في تحليلاته للغة الشعرية ، لاضطررنا إلى التأكيد على نزاع المضمون والشكل ، وإلى الفصل بين أمور يعتبرها علم الجمال المعاصر بكليته ، على إثر فاليري ، أشياء لا يمكن فك ترابطها . إن جوهر النص الشعري متضمن بكامله في المفردات التي استخدمها الشاعر . ونستطيع التأكيد حتى بأن كل « رسالة » شعرية لا يمكن أن تنفصل عن التعبير الذي يُولفها حقيقة . إن سارتر يرفض الشعر لأنه لا يمكن أن يستخدم ، كالنشر ، وسيلة للدعاية ، ولا أن يغذّي الجدال . إن امتياز النثر هو في النفع الذي يقدمه بصورة طبيعية تقريباً ، لأن النثر ، من جهته ، لا يرفض استخدام اللغة ، بل يطالب بالحق المكتسب في استخدام الكلمات ، ليس باعتبارها أشياء ، بل « كدلالات على الأشياء » . إن النثر « متكلم » يرمي إلى هدف وحيد هو : بلوغ المعنى . وليس بوسع النثر أن تكون له براءة الشاعر ، لأنه ،

(١٦) غاليمار ، ١٩٤٣ .

فلنشر ، للمؤلف نفسه ، لأبحاث أخرى مكرسة لعلاقات اللغة بالوجود ، وبين الباحث الأخرى ، نشر إلى : حرية الاختيار ، باريس ، غاليمار ، ١٩٤٦ والى : في الديالكتيك ، باريس ، غاليمار ، ١٩٥٣ .

قبل كل شيء ، مهمتم بنقل ما يظن أن من واجبه قوله . وحين يقوله ، أن يعمل ، وأن يحضر على العمل التحويلي ضمنيا ، فالكلام ، في نظر سارتر إذن ، لا ينفصل عن العمل ، وعن الإرادة الوعائية ، أو غير الوعائية ، لتحويل العالم . فإذا كان الكلام فعلا ، فالسكتوت فعل أيضا ، من خلال سلوك الهرب . « إن رفض الكلام هو كلام أيضا بالنتيجة . » (١٧) .

« إن الناشر انسان قد اختار أسلوبا معينا للعمل الثانوي ، والذي يمكن أن نسميه العمل عن طريق الكشف ، فمن المشروع إذن أن نطرح عليه السؤال الثانوي التالي : أي جانب من جوانب العالم ت يريد أن تكشف ؟ وأي تغيير ت يريد أن تأتي به إلى العالم عن طريق هذا الكشف ؟ إن الكاتب « الملتزم » يعلم أن الكلام عمل : أي يعلم أن الكشف معناه التغيير ، وإن الكشف غير ممكن إلا بقصد التغيير . ولقد تخلى الكاتب عن الحلم المستحيل بتقديم تصوير محايد للمجتمع ، وللوضع الانساني . . . واختار أن يكشف العالم والانسان في تفرده للناس الآخرين ، لكي يأخذوا مسؤوليتهم الكاملة تجاه الموضوع الذي جرت تعریته .

إن سارتر يختار إذن الأدب الملتزم ك موقف وسط بين المجانية البحتة والجدال البحث . إنه « الأدب الذي يجمع ويوفق بين المطلق الميتافيزيقي ، ونسبة الواقعية التاريخية ، إنه أدب المناسبات الكبرى » (١٨) . وهذا معناه أن المهم هو العلاقة بين المؤلف والقارئ ، ومشكلة الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب ، ونداء حرية معينة لحرية أخرى متلقية ، وقدرة على تحويل الأفكار إلى أفعال ، والنظر إلى العمل الأدبي باعتباره « استعادة

(١٧) المرجع المذكور ، ص ٧٥ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

لكلية الوجود » ، فمن المستحيل إذن أن ينكر وزن التاريخ ، والا يشعر بأنه متضامن مع عصره الذي من واجبه أن يلقى نظرة نقدية عليه .

ولئن كان سارتر يسلم بأن الكاتب قد مارس في القرن السابع عشر وظيفة تحريرية ، مع أنها تظل « مقتنة وضمنية » ، وأنه قد ناضل في القرن الثامن عشر من أجل التحرر السياسي للإنسان ، مؤكدا ذاته كم مسلح أو كمتمرد ، فهو يتم لهم القرن التاسع عشر بأنه قرن البورجوازية المتأففة ، والتي تنظر إلى الأدب وكأنه الضمير الحي لطبقة مضطهدة ، ومن هنا يأتي الاكتشاف الدقيق لمفهوم الأدب ، فلقد اكتشف الأدب بعد فلوبير ، متع الأسلوب المتفنن ، أسلوب الغونكور (١٩) . فغدا الأدب فعالية ليس لها هدف عميق ، وموضوعها هو ماهيتها الخاصة : أي الأفكار الجمالية التي تدور على شروط ، وقوانين قدراتها . أما الكاتب فليس له جمهور ، لأنه يتمسك بأن يصنع من الأدب إبداعا صرفا ، مقطوعا عن الواقع اليومي ، والمشكلات التي يواجهها الإنسان . وهو يتطور من خلال التجريد البحث ، ويسمم عن وعي منه في تدمير الأدب ، لأنه قد تخلى عن طموحه في استخدام وعيه المفكر تجاه المعطيات المخزية لحضارته . لقد أصبح مثقفا متميزا .

وفي البحث الثاني من كتاب : ما الأدب ؟ والذي عنوانه : موقف الكاتب في عام ١٩٤٧ ، يعكف سارتر على تحليل لامع ، ولكنه متخيّر للاتجاهات العامة للأدب المعاصر . ولقد تعاقبت أجيال ثلاثة دون أن تتوصل إلى حل مقبول لمشكلة التواصل الأدبي . فتصدى جيل (أندريله) جيد ، وكلوديل وجيرودو ، ومورياك ، لـ« إجراء مصالحة بين الأدب والجمهور البورجوازي » .

(١٩) الأخوان غونكور : روائيان فرنسيان من القرن التاسع عشر (م : ذ . ع) .

أما جيل كوكتو وبروتون ، وبيريه ، ودينوس ، وموران فيُضمني نفسه في أباطيل السلبية ، ومحاولات تحطيم اللغة ، ويقوم بشورة في الأوبريت^(٢٠) ويتخطى جيل ١٩٤٧ ، برغم موضوعاته الثورية في تقنيات تجاوزها الزمن ، ويستمر في « اختبار موضوعات أزلية ، أو غير راهنة على أية حال . » .

من الملح أن نقر بأنه قد حانت اللحظة لإبداع أدب مسؤول مسؤولة تامة ، وليس هدفه أن يجلب المتعة أولاً ، أو أن يلقي نظرة جديدة على العالم ، بل أدب يقبل أخيراً أن يكون « العمل كأشفاً للكائن »^(٢١) . ولا يرى سارتر غير خشبة واحدة لخلاص الكاتب وهي : أن يساعد على ولادة أدب « للممارسة كعمل » في التاريخ ، وتأثير في التاريخ ، أي كتأليف بين النسبة التاريخية ، والمطلق الأخلاقي والمتافيزيقي من جهة ، وبين هذا العالم المعادي والودي ، المخيف ، والمشير للازدراء والذي يكشفه لنا هذا الأدب ، من جهة ثانية^(٢٢) .

وتبرز الطوباوية السارترية أكثر أيضاً ، حين تعلن : « أنه قد أمكن للأدب أن يستحق تسمية الأدب الشامل^(٢٣) ، حين تضمن أخيراً جوهره » وقام بالتأليف بين الممارسة والوجود ، وبين السلبية والبناء ، وبين العمل ، والملك ، والكونية ، وذلك في وسط جماعة اشتراكية معينة وحسب » .
ويتخد سارتر موقفاً ليس أقل جفاءً من الماركسية غير المشروطة والتي يتهمها برعاية أعمال عنف لا فائدة منها .

(٢٠) ملهاة هزلية قصيرة (م : ٣٠ ع) .

(٢١) المرجع السابق ص ٢٦٤ .

(٢٢) المرجع السابق : ص ٢٦٥ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

إن تاريخ الالتزام السارترى منذ خمسة وعشرين عاماً يثبت ، بلا أي شك ، أن عزوة قيمة تبشيرية أو سياسية لا ندرى ما هي لفعل الكتابة ، يؤدى بالكاتب إلى أن ينكر وجود أي مشروع فنى صرف لديه ليعتنق قضية الدعاية الأكثر سطحية . وصمت سارتر منذ عشرة أعوام شديد الدلالة ، أما إخفاقه بعد كتاب « الكلمات » (١٩٦٣) فمُولم ، ونراه اليوم وقد آل به الحال إلى العجز التام ، إذ يخلط الأدب والعمل الثورى ، ويحاول دون طائل أن يجعل عمال إدارة رينو يعتقدون أن مهمة الكاتب هي الدفاع عن « قضية الشعب » ، ومحاولة التعرض للاعتقال بسبب نشاطه التحرّبى . فلا حاجة إذن للقول إن الأمر يفضي بسارتر إلى أن يكره كل أدب كرها شرساً ومبسوباً . انه اليوم الصوت الذي يصرخ في الصحراء ، لأن نظريته عن الأدب كان لا بد لها ، من خلال أحكامها المطلقة ، أن تؤدي بالضرورة به إلى مأزق لم يعد يمكنه الخروج منه ، فحين تتشبث برائك في رفض الفن ، وتتذرع أن الأدب مملكة الخيال ، تجد نفسك محاصراً ككاتب ، ومدفعاً للنزول إلى الشارع لتختلط بآناس لا يعترفون بأنك من جماعتهم .

إن المأخذ الأكثر جدية ، والذي يمكن أن نعرض به على نظرية الأدب الملتزم هو جهلها الخطير قيمة الإبداع الجمالية . فإن اختيار أدباء للممارسة ، ونرغب في التوجّه إلى الناس كافة ، بينما ينضوي القارئ ، سواء أردنا ذلك ، أم لم نرد ، في صفوف النخبة المثقفة التي لا زالت البورجوازية تشكلها إجمالاً ، وهذه نية محضة ، ولكنها طوباوية جميلة بالأخص . إن اختيار جمهور موسع ، كما يتصوره سارتر الكاتب ، يفترض حتماً ضرورة التخلّي عن العاب البلاغة ، وضرور التفنن في الأسلوب ، أي بكلمة واحدة التخلّي عن الشعر الذي لا يكف سارتر عن ملاحظته بسخرته . ومن هنا يأتي لدى مؤلف : « نقد العقل الجدلي » ، قلقه المستمر من الوقوع في

شرك الكلمات ، في إغراء البحث المنهجي عن الجمال الشكلي . إنه لا ينكر قيمة هذا الجمال ، والذي هو خصوصية الأدب ، ولكنه يخضعها دوماً لما ينبغي أن يبلّغه الأدب بحيث ينتهي به الأمر إلى كتابة مؤلفات لا تحتمل قراءتها ، مثل كتابه : *نقد العقل الجدلي* .

وكما أشرنا أعلاه ، فهذه مسألة زائفة ، إذ أن كل أدب جدير بهذا الاسم هو تركيب بين المحتوى والشكل ، سواء كان المرء شاعراً أم ناثراً .

إن الأسلوب ، في نظر سارتر يجب إلا يفطن إليه أحد ، لأن النثر هو ، قبل كل شيء ، كشف للعالم ، وتقنية نفعية في خدمة التواصل . والاقتناع ، والإقناع : « إن المتعة الجمالية في النثر لا تكون خالصة ، إلا إذا أنت كشيء إضافي . » (٢٤) بيد أن المسألة بالضبط لا يمكن أن تكمن

في كون المتعة شيئاً إضافياً ، لأن تأتي بها معجزة لا ندرى ما هي ، فهذه المتعة لا تنفصل عن قيمة منشئها . إن الفكرة والأسلوب يولدان ، وينعقدان ، ويتصفان في الإنبيق نفسه . فإذا ما جمدنا غاية الأدب عند التعبير الذي هو اكتشاف يشكل أساس النظرية السارترية ، ابتعدنا عما يكون نواة الأدب الخفية ، وهي النواة التي لا سبيل إلى إنكارها . وهكذا يصبح سارتر ، حسب رأي غايتان بيكون ، أول كاتب كبير لا أسلوب له ، مثل بالزا克 .

ومن ناحية أخرى ، فكيف يجيز سارتر للكاتب امكانية الا يكتب غير الكتب المتصلة بالحدث ، والمندمجة في عصرها بعمق ، أو في الاتجاه

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

الذي يتخده التاريخ ؟ إنه يدلل هنا على سوء قصد واضح ، لأنه يعلم ، أفضل من أي إنسان آخر ، أن مؤلف الحدث الراهن ، عدا استثناءات نادرة جدا ، يواجه خطر الذوبان في التفاهمة ، بسبب بهتان الوانه ، وخطر أن يرجع إلى العدم في الأغلب . ويكتفي أن نلقي نظرة على المؤلفات العظيمة كافة ، في كل الأداب ، لنلاحظ أن المجد الحقيقي لازمني بصورة أساسية ، وأنه يترسخ ويفتني من جيل إلى جيل .

إن العمل الأدبي ، عمل المناسبات ، إذا كان قويا حقا ، يتعالى على الواقع الراهن ، وينضم حتما إلى ما هو كوني شامل ، فلا زال لدى كتاب « الجمهورية » لفلاطون شيء يقوله لنا ، شأنه شأن بانتاغروبيل لرابليه ، وكتاب : دون كيشوت لسرير فانتس ، وإيميل لروستو ، أو الطاعون لكامو . ومن الناحية الأخرى ، فقد يكون من الساذج إلا نفر بأن اللغة العظيمة لها تاريخها ، لأنها على درجة كافية من الفن ب بحيث تتحث على البحث عن تأويلات حية لها ، عبر الزمن ، وإن كانت تأويلات متناقضة أحيانا . أما المعنى فلا يعطي قط مثلا تعطى صيغة جبرية لا تتغير . وتلاحظ كلود - إدموند ماغني بحصافة أنه ينبغي أن نطالب للمؤلف « بحقه في أن يكون في آن واحد « زجاجة في البحر » ورقناً عتيقاً يحمل كتابة مرموزة ، ويفسره كل جيل جديد بصورة مختلفة عن الجيل الآخر ، ولا شك أنه يمكننا حتى أن نحدد قيمة شيء معين بناء على غناه ، أي بناء على امتلاكه لهذا التعدد ، تعدد البنى الدلالية والجمالية ، بحيث تتوجه الأولى من هذه البنى الشائخة إلى الجمهور المعاصر وحسب ، وتذوم الأخرى منها زمنا أطول »^(٢٥) .

(٢٥) كلود - إدموند ماغني ، أدب وتقدير ، باريس ، بابو ، ١٩٧١ ، الصفحة : ١٧٧ .

إن تأسيس نقد معين على تحليل موسّع لحياة مؤلف معين ، من خلال اللجوء إلى التحليل النفسي الوجودي ، والذي هو تفسير للإنسان، وليس لعمله الأدبي – وتلك هي حال كتابي سارتر : بودلير ، (١٩٤٧) ، وفلوبير ، (١٩٧١) ، أو تأسيس هذا النقد على العلاقة المتميزة للعمل الأدبي باعتباره محتوى ، وباسم الالتزام ، مع قارئ مدقق كل ما يحطم به من فائدة هو أن ينتظر ، وفمه مفتوح ، الفداء الذي يناسبه ، في اللحظة التي قرر فيها المؤلف أن يجعله يهضم هذا الفداء ، إن تأسيس النقد على ذلك هو حطّ من شأن جوهر الأدب ، ففي الحالين ، ينتقل العمل الأدبي ذاته إلى المرتبة الثانية ، وهذا أمر غير مقبول بحد ذاته .

يدور الكلام كثيراً في كتاب « بودلير » عن عنصاب الشاعر ، وعن إفلاس حياته . غير أن القارئ يود أن يعرف لماذا كان ولا يزال لديوان : « أزهار الشر » هذا الدوي الشامل . فالسؤال الحقيقي يكمن هنا .

ويمضي سارتر في طريقة بحثه إلى أبعد من ذلك أيضاً ، في دراسته لحالة فلوبير . إن « أبله العائلة » (١٩٧١) ، تلك الدراسة المتعبة التي وافق سارتر أخيراً على طباعتها ، ودفعها إلى الجمهور ، بعد بضع سنوات من الجهد المتلاحقة ، تؤكد أن الناقد يتحول إلى فيلسوف ، وإلى مؤرخ ، وإلى عالم نفس وجودي ، وإلى مفكر تخريبي .

إن سارتر ، كاتب السيرة ، وسارتر ، عالم الاجتماع ، يجتمعان ليثبتنا لنا أن النقد الأدبي يبدو ، في نظره ، غير مفيد ، وباطل . وإن الشيء الوحيد الذي يدخل في حسابه هو تقديم إثبات ساطع على طريقته في البحث ، وعلى منهجه ، أي على عدم تمكّن الناقد الوعي من أن يستغنى عن استقصاءات التحليل النفسي الوجودي ليفسر ، ليس ولادة عمل

أدبي معين ، بل شروط تكوته ، على ضوء الماركسية ، والتحليل النفسي من النمط الوجودي .

ويوضح سارتر لصحيفة لوموند بما يلي : « إن هدفي هو عرض منهج معين ، وتقديم إنسان معين . » ثم يضيف قائلاً : « أريد أن أوضح العلاقة بين الإنسان وعمله الأدبي » (٢٦) ، فالمسألة ستكون ، بالنسبة لسارتر ، أن يبيّن إذن كيف يمكن لفلوبير أن يؤكد جملته الشهيرة : « مدام بوفاري هي أنا » . إن كل ذلك يقوم على ما يسميه سارتر : « معرفة الغير » ، أي الدراسة المدققة لتجربة داخلية معينة ، ولشخصية معينة ، لم يُبدِ النقد تجاهها قط سوى مشاعر التفور . أما عن الأدب ، فقليلًا ما يدور الكلام عليه .

إن الديالكتيك السارترى الرهيب ، وروح المجادلة لدى سارتر ، وشفقه بمنهج إيديولوجي جامد ، ونيته اثارة نزاع معين ، قد أفسدت كل شيء . وحتى كتاب سارتر : « جان جونييه ، ممثلاً ، وشهيداً . » (١٩٥٢) ، والذي ينبغي أن ننظر إليه على أنه أكثر أبحاث سارتر نجاحاً، فهو كتاب أمين للنظرية السارترية للحرية : إذ يتوصل هذا البحث إلى تحويل الحياة الشائنة ل مجرم ، وخارج على القانون ، وشاذ جنسياً ، إلى اختيار نموذجي ، فلقد أصبح السارق قديساً ، لأنَّه نهض بأعباء مصيره ليعيش على نحو مخالف ، ولينكر الشر ، وليمضي حتى النهاية في اختياراته المضللة . إن نظرية الأدب التي تحيله إلى أدب مفيد ، أو كفاحي ، أو إلى أن يبقى نفعياً حصرًا ، هي نظرية تقع في « الرسالة » . إنها تتجاهل تعدد الأحساس ، والكثافة اللاشعورية في أغلب الأحيان ، والتي يبلغها

(٢٦) لوموند ، بتاريخ ١٤ آيار ، ١٩٧١ .

الكاتب الحقيقي ، من خلال امثاليه للقدرة الابداعية لدى وعي منتج للجمال ، ومصوغ لنداءات الخيال ، والاسطورة . فلا بد من الاختيار ، فاما أن يكون الكاتب مبدعا بكل ما في هذا المصطلح من معنى ، ويلعب اللعبة الأدبية ، بفضل جده المستمر باتجاه إتقان شكلي مثالي . وإنما أن يكون مجادلا فحسب ، يستخدم الكلمات ليدافع عن أيديولوجية معينة ، ويخضع خضوعاً مذلاً لروح المنهج ، فيهوي أخيراً في الدعاية التي تؤدي به إلى التعصب . لقد اختار سارتر بين هذين الاحتمالين ، فنضب النبع .

لقد صمت الكاتب ، وتابع رجل العمل بمفرده حلمه الطوباوي لتفجير العالم ، « وكما كتب كلير هيدنس^(٢) ، فسارتر هو من أولئك الذين يدعون سير فانتس للتضحية بدون كيشوت ، لكي يعلّموا أطفال كاستيليا الجديدة جدول الضرب بصورة أفضل . » .



(٢) كلير هيدنس ، مفارقة في الرواية ، باريس ، غراسيه ، ١٩٦٤ ، الصفحة ١٣٦ .

عن المصنف

بتلهم: بيسوافت ميرووش

ترجمة: هاتن الجنابي

الإيقاع جوهر الحياة الإنسانية . انه إيقاع الكائن الحي في المقام الأول ، مستسلاً لحقيقة القلب والدورة الدموية . انت نعيش في عالم نابض متذبذب يتحكم بنا أيضاً ويفرض علينا إيقاعه . ولو انت لا تعطي ايضاحاً بشأن انبساط وانقباض الزمن الرائع الا اننا نرحل عبر مغارب الشمس ومشارقها ، خلال تعاقب الفصول الأربع . التكرارية تجعلنا نتعدد ونستقبل العالم كما لو كنا نعرفه جيداً . ونظراً للحاجة الى الروتين فهو ينحدر من بنية جسدنا ذاتها . في المدينة او القرية التي نعرفها منذ الطفولة نحن نتحرك في فضاء معتاد ، مستسلمين لمشاغلنا ، نقابل دائمًا مع نقاط اتجاهية توافق والروتين . حينما ننقل الى بيئة غريبة يخالجنا شعور بقلق لفضاء او حيز غير محدد كما لو انه خطر . ثمة هناك تشكيلات جديدة ، تبقى سائبة ، لأن من العسير الكشف عن القاعدة التي تنظمها . أقول ذلك ، وأنا أعمم تجربتي لا غير ، والأمل يحدوني بأن أكون مفهوماً ، نظراً لوجود الكثيرين من ذوي التجربة المشابهة في هذا القرن .

□ عن المنفى □

من بين تعاسات المنفى هذا القلق ازاء المجهول ، ولعله الاكثر مضاء . حينما يجد كائن ما نفسه ، ذات يوم ، في مدينة كبيرة غريبة لا بد وان يثير فيه الحسد منظر اهلها المنهمكين بشؤونهم الخاصة ، وهم يتحركون ما بين حوانيتها ودوائرها ، منشئين معا خطأ عظيما من صخبتهم اليومي . ان مراقبا قادما من الخارج ، لربما سيلجأ الى استراتيجية خاصة لكي يقلص الشعور بالغربة . حينما سكنت في باريس فترة طويلة ، رسمت لنفسي خطأ من بعض شوارع الحي اللاتيني حتى تصير لي منطقة باستطاعتي ان اقول : انها لي .

المطعم في الركن ، والمكتبة ، والمكتوى ، والمقهى كلها توالى حينما كنت امر يوميا من هناك واعطتني أمانا ما ، كنت بفضلها انظر للأماكن المعروفة من على .

الضياع في مدينة غريبة ، ربما يعني اكثر من تضييع الطريق . حدث لي ذات مرة في باريس ، مدينة لحظاتي البهيجية الكثيرة وتعاساتي الكثيرة ، عندما خرجت من المترو ، في منطقة اعرفها ولا اعرفها . كنت اغذر السير لاحظت فجأة ان لا وجود لإشارة تهديني الطريق . اعتراني خوف الحيز . البيوت المحيطة بي اخذت تدور وتتساقط . لقد فقدت الاتجاه . حينئذ اعتراني شعور بأن عدم القدرة على اتخاذ قرار باختيار الشارع صار يساوي فقدان الاتجاه بمعنى اعمق .

المنفى يسلينا نقاط الارتكاز التي تساعدنا في عمل الخطط ، وفي اختيار أهدافنا ، وتنظيم افعالنا . كل واحد وهو في بلده يقيم علاقات مع أسلافه ، مثلا مع الكتاب ان كان كاتبا ، ومع الرسامين ان كان رساما وهكذا . وهذه اما علاقات اعجاب واما تضاد على السواء . ان دافعنا

□ عن المنفى □

هو رغبة مساواتهم واللحاق بهم في شيء ما ، من أجل أن نضم اسمنا للأسماء المحترمة في قريتنا أو بلدنا أو بلدنا . هنا في الخارج ، لا يبقى شيء من هذا القبيل ، لأننا نبذنا من التاريخ الذي هو دائماً تاريخ مساحة خاصة على الخارطة وعليها مواجهة ما أسماه أحد كتاب المنفى بـ « خفة الوجود التي لا تطاق » .

الصحة نفسها (في المنفى) تعود بطبيعة مجزوءة دائماً . إلى وقت ما، لا نزيد الاعتراف بأن انتقالنا دائمي وإن آية تحولات سياسية واقتصادية في بلدنا الأصلي لا تعيننا عليه .

نبدأ نعي تدريجياً ، أن المنفى لا يقتصر على عبور الحدود ، فهو ينبع فيينا ، يشكلنا من الداخل ويصبح قدرنا . كتلته غير متناسبة من الوجه البشرية والشوارع والتمايل ، وتغيرات الموضة والعادات تستعيد ملامح واضحة ، وببساطة يجري تحويل ما هو غريب ليصير منك . في الوقت نفسه تحفظ الذاكرة بطبعاتها ماضينا – هذا الانتماء المزدوج يجعلنا نختلف عن مواطنينا الجدد .

« عندما ترحل عن وطنك الأم ، لا تتلفت حواليك ، لأن الآرينيات وراءك » . هذه القاعدة الفي FAGORI موفقة ، ولكن من الصعب اتباعها . حقاً الآرينيات خلف ظهرك ، منظرهن له سلطة تشن حتى الميت . يرى البعض أنهن بنات الأرض ، وفقاً لآخرين ، بنات الليل ، وعلى آية حال ، فهن يأتين من أعماق العالم السفلي ، مجذحات ، وبدلاً من الشعر لهن أفاع متلوية . انهن عقاب لك على ما اقترفته سابقاً ، وتعرف انت جيداً ، انه ليس بوسعك اثبات حسن نواياك ، بغض النظر عن كونك مدركاً لاساءاتك أم لا .

أفضل وسيلة للدفاع هي الا تنظر الى الخلف . ومع هذا فمن العسير الا تنظر وراءك ، فهناك ، في بلد أسلافك ، لفتاك وعائلتك ، بقى كنز اثمن من كل الثروات المحسوبة بالنقود ، كنز من السحنات والتكتونيات ، والترنيمات ، وتفاصيل العمارة ، وكل ما هو يكون طفولتنا . ان نسمح للذاكرة ان تتحدث ، يعني ان نواظب الماضي وبنفس القدر نواظب الارينيات . غير ان الانسان المسlocب الذاكرة إذ ينطبق عليه وصف انسان ، فأنما يمثل انسانية جريحة . هكذا يظهر التناقض وعليك ان تتعلم العيش معه .

ثمة مظهر آخر للمنفى حينما ينظر اليه على انه مرض القرن العشرين . من أشهر الشعراء المنفيين ، كان دانتي . بعد مغادرته فلورنسة تنقل طوال عمره ، من مدينة الى أخرى ، غير ان هذه المدن لا تقع اليوم « خارج الحدود » فكلها ضمن ايطاليا . دفن دانتي في (رافينيه) التي لا تبعد كثيرا عن مسقط رأسه . يحدث ، مع ضيق الكرة الأرضية ان تتحمّي المسافات والفارق ما بين البلدان ؟ لعله كان من الانسب النظر الى رحلات الحجاج المعاصرین على أنها ارتحال من مكان الى مكان في نطاق البلد الواحد ، سواء اسمينا هذا البلد أوروبا ، قارة ام عالما ؟ .

اذا كان الوقت مبكرا مثل هذا الرأي ، نقول ثمة ديناميكية ما تدفع بهذا الاتجاه ، ناجمة عن التقدم التكنولوجي . فالقرن العشرون يحمل في تضاعيفه تغيرات كمية تليق وعصر التولد الانفجاري . في اوقات دانتي كان عدد الناس التاركين مدنهم وقرابهم حيث ولدوا ، ضئيلا . اليوم مئات الالوف بل ملايين ، يهاجرون ، مشردين من أماكنهم اما بسبب حرب او ظروف اقتصادية صعبة ، او ملاحقات سياسية ، والهاجر مثلما الكاتب ، الفنان ، المثقف ، الذي غادر وطنه لأسبابه ، فلتقل ، الحساسة ، لا يستحوذ

□ من المنفى □

عليه الهلع من الجوع او الشرطة وحسب ، وانما من غير الممكن ان يفكر بمصيره بمعزل عن مصير تلك الجموع .

فحياتهم غير المستقرة وأكواخهم التي طالما سكنوها ، وصحابي الشوارع القدرة التي يلعب فيها أطفالهم ، انها ، الى حد ما ، جزء منه ، يشعر بالتضامن معهم ويفكر ، اليس ذلك غير صورة عامة ، للوضع البشري .

إن الحياة في المنفى ليست ازدراعا من بلد الى آخر . فالملائكة الصناعية تغري الناس وهم في مقاطعاتهم الهدئة ، ولكن الفقيرة ، والى عهد قريب تنشأ المدن في الاماكن التي كانت ترعى فيها الماشية ، بينما تتناسل الثكنات والاحياء الفقيرة حول العاصمة .

ونحن نحاول تصوير الخطر القامض اللامحدود للمنفى ، نرى أن كل ما يمكن قوله بهذا الصدد تقريبا ، ينطبق على سكان اللوحة المدنية هذه ، حتى ولو أنهم لم ينحدروا من بلد آخر . الاشتراك يشكل قدر كبير من الكائنات البشرية ، حتى انه يصبح أحد امراضهم الخاصة وامراض المهاجر ، وعندما تفك في ذلك ، يصير من الصعب أن ترأف بنفسك .

لربما يكون الافتقار الى الولوج الهارموني في الفضاء المحيط ، والعجز عن الشعور بالعالم كما لو في البيت الشيء الذي يغم المنفى ، الشريد ، المهاجر ، سمه ما شاء ، يدرجه بتناقضية في المجتمع الجديد ، ويقول به ، اذا كان فنانا الى أن يكون مفهوما للجميع . ونروح بعد من ذلك فنقول : من أجل التعبير عن الحالة الوجودية للانسان المعاصر يجب العيش في منفى ما . او لم تكن تدور حول ذلك مسرحيات بيكيت ؟

الزمن في مسرحياته لا يقصد به تكراراً بهيجة مؤاتياً للمصالحة مع الرتابة ، بل على العكس ، انه زمن فارغ مدمّر ، يبحث الخطى صوب هدف وهمي وينغلق مستديراً مثلما لا جدوى خالصة . الانسان في هذه المسرحيات عاجز عن اقامة الصلة بفضاء هو مجرد ، متماثل ، يفتقر الى التفاصيل المميزة ، ومن المرجح ، انه صحراء .

وأنا أكتب ذلك ، يرد الى ذهني ، لحن نشيد بولندي ديني : « نحن منفييك يا حواء ، نناديك » . وحقاً ، فالنفي البديهي من جنة عدن يتكرر في حياتنا سواء أكانت الجنة هي رحم الأم أم شجرة الطفولة المدهشة . تقاليد القرن العشرين تؤكد على أن صورة الأرض بكاملها ، إنما هي لوحة منفي ، تقدم عادةً مثلما منظر صهراوي خرب ، يقطنه آدم وحواء وحيدين ، برأسين مطريقين . لقد نفيا من مقرهما ، من بيتهما الحقيقي حيث كان نفس الواقع يتحكم ليس بجسديهما فقط ، وإنما بالحيط الذي لم يعرفا فيه انفصالاً أو حنيناً . وهمما يلتقطان لمحًا سيفاً ناريًا يحرس بوابات الجنة . إن أفكارهما التوقية حول العودة الى الحياة السابقة طعمت بالمرارة وعي المنou . الا أنهما لم يفقدا الأمل البتة ، على أن منفاهما سينتهي ذات يوم .

في وقت متاخر كثیراً ، اكتسى املهما شكل مدينة ذهبية كائنة خارج الزمن ، هي القدس السماوية . ومع هذا فالمسافة يمكن قياسها ليس فقط بالأميال ، وإنما بالأشهر والسنوات وعشرات السنين . عندها تبدو حياة الكائن البشري كحركة مستديمة من الطفولة ومراحل الشباب المختلفة مروراً بالبلوغ فالشيخوخة . كل ما جرى في حياة الفرد يتعرض للتحول ، في حياته أو ذاكرته ، وغالباً ما يأخذ تقاطيع بلد مفقود نهائياً ، يصير بمروor الوقت غريباً وعجبياً أكثر . وعليه فالفارق ما بين التحرك في الحيز

□ عن المنفى □

والتحرك في الزمن ليس واضحا تماماً . يمكننا بسهولة أن نتخيل شيئاً منفياً يفكر ببلاد الصبا ، ويدرك أن ما يفصلهما عن بعض ليس فقط عدد الكيلومترات ، وإنما تفضنات وجهه وبياض شعره هذه الندبة التي تركها حارس الحدود القاسي ، الزمن .

في هذه الحالة ، ما المنفى أذن ، اذا كان كل واحد بهذا المعنى منفياً ؟

المنفى بالمعنى الجغرافي واقعي وأولئك الذين عرفوه يبحثون عن طرق مختلفة لكي يتناولوه من الوجهة الفضلى . الوعي نفسه بأن المنفى شائع اليوم ، يكفي لجلب الانشراح ويسمح بفخر الانتماء إلى الطبيعة . يساعد على ذلك حقيقة كون التاريخ يعرف دولاً كاملة أنشأها اللاجئون ، منها الولايات المتحدة الأمريكية . غير أن الفنان أو الكاتب في المنفى لا يمكن إلا يسأل نفسه ، كيف حال مهارته الابداعية . ثمة فكرة متداولة تقول إن علاقة سرية تربط ابداع الفرد بأرض أسلافه ، بالتراب والضوء ، بت Ridley الكلام العائلي . يقال : ان مصادر الالهام قد تنضب ، حينما يسكن المرء في الخارج .

حقاً فشمة العديد من المهووبين ، الشعراء الواعدين ، الرسامين والموسيقيين الذين غادروا أوطنهم إنما فعلوا ذلك ليخسروا ويتماهوا في مجاهيلية تلف أسماءهم إلى الأبد .

هناك الكثير من الحقيقة في فكرة أن الأرض الأم لها قدرة معطائية تنشيطية ، حتى لو نحننا جانباً ما هو واقعي ، أي الكلام العائلي وظلله التي لا تعوض .

ان الرعب من الجفاف (الابداعي) يرافق كل فنان مفترض ، ولو انه قاسم مشترك للجميع الا أنه في هذه الحال يزداد وطأة . يشكل نجاح

الاسماء التي انتصرت (في المنفى) رغم كل المعوقات ، سلوى ما . أشهر الاعمال الشعرية ، في بعض اللغات ، كالبولندية والأرمنية ، قد كتب خارج الحدود بسبب الملاحقات السياسية التي أبعتها القوى العظمى في تلك البلدان . فالسنوات المضدية في باريس بعيداً عن مسقط رأسه في (فيتسبيك) لم تمنع (مارك شاغال) من أن يواصل تحليقه في سمائه مع سطوح الأكواخ ، ومامعز وأبقار طفولته وشبابه الأول .

وتحمة شك ، هل كان (جيمس جويس) سيكتب (أوليس) فيما لو كان يسكن (دبلن) ، من المرجح أنه لو لم يقترب ويرفض خدمة الأهداف الإيرلندية الوطنية لما استطاع وصف إيرلندا من هذا البعد (الحيادية) . أما (ايغور سترافينسكي) ، بغض النظر عن التخرصات المفرضة القائلة بفقدانه الموهبة بعد عمله « عيد الربيع » ، فقد حافظ على نشاطه الابداعي وعلى روسيته خلال منفاه الطويل . في كل تلك الشواهد التي يمكن مضاعفتها ، ثمة نموذج يتكرر . من يودع وطنه ، مناظره ، عاداته ، يقذف به إلى أرض نكرة مثل صحراء شبيهة بتلك التي اختارها الآراميون للصلوة والتأمل . حينئذ يبقى السبيل الوحيد ضد فقدان الاتجاه هو أن تضع لنفسك شمالاً ، وشرقاً ، وغرباً ، وجنوباً ، وفي الفضاء الجديد أحشر فيتسباشك (نسبة إلى مسقط رأس الرسام مارك شاغال) ، ودبليوك (نسبة إلى دبلن مدينة الكاتب جيمس جويس) ، مرفوعة بمواجهة القوة الثانية (يقصد بلد المنفى وعالمه) . كل ما فقد يعاد بمستوى أعلى كحضور وكحيوية . المنفى محاولة لحرية داخلية وهذه الحرية مخيفة . كل شيء يتوقف على ما في داخلنا من احتياطيات لا نعرفها جيداً ، ومع ذلك نتخاذل القرار ، ونتصور أن في داخلنا كثيراً من القوة . نتحمل مجازفة تامة لا يخفف منها دفع الجماعة التي تتسامح عادة مع ما هو ثانوي (المقصود هنا القادمين) معترفة بخدماته وتصل إلى حد مكافأته .

□ من المنفى □

الآن يظهر الفشل أو النجاح على حقيقتهما ، لأننا وحيدون ، بينما العزلة مرض المنفى الدائم .

ذات يوم ، مجد (فريدريك نيتشه) حرية النزى ، والعزلة والصحراء . حرية المنفى هي من هذا النوع السامي – لكنها فرضت من الخارج ولهذا السبب فهي تفتقد إلى عنصر الشفقة .

وبعبارة موجزة يمكن جيداً استيعاب نتيجة المعركة ضد ضعفنا الداخلي : المنفى يندمر – وإذا لم يندمرك ، فستكون بفضلها أقوى . هجرة الناس من بلدانهم ملمح أساسي لقرننا العشرين ، وأسبابها متشعبة . بعد الثورة الروسية ظهرت مجتمعات روسية كبيرة في مدن الغرب ، بعدها بقليل انضم إليهم لاجئون من المانيا المحتلة وكذلك بعض من كانوا جنوداً في الجيش الجمهوري الإسباني . بعد الحرب العالمية الثانية كانت المانيا المنهزمة مملوقة بأولئك المقادين عنوة للعمل ، وسجيناء معسكرات الاعتقال ، وكذلك الألمان المهاجرين من الشرق . على مدى عشرات السنوات التالية توالت أفواج المهاجرين إلى الغرب أما نتيجة هزات سياسية – قمع الانتفاضة المجرية – اجتياح تشيكوسلوفاكيا – حالة الطوارئ في بولندا – ، وأما بسبب مغريات اقتصاد الدول الرأسمالية .

ويمكن أن نجد نفس الحالة والأسباب في إفريقيا وآسيا ، خذ مثلاً هجرة الفيتناميين بحراً .

ورغم أن الموظفين الذين يقررون فيما إذا كان المنفى الجديد له الحق بالبقاء أم لا ، يميزون البواعث الأيديولوجية والاقتصادية ، إلا أن الواقع أكثر تعقيداً وعادة هناك شبكة عوامل متكاملة تدفع الإنسان للمigration . الأمر المؤكد هو ، أن الناس يهجرون أوطانهم ، لاستحالة العيش فيها .

هل يمكننا تصور عالم تختفي فيه ظاهرة المنفى ، لأنها لم تعد ضرورية ؟

من يتصور ورود هكذا امكانية ، لا يقيم التيار الذي يدفعنا في الاتجاه المضاد .

والمرجع ، هو هذا الوعي المتزايد ونحن نبحث عن السعادة في البلدان النائية ، أن علينا الاستعداد للخيبة ، بل حتى لنشوة مشكوكـة نشوة القفز من المقلة الى النار مباشرة . هذا الوعي دون شك ، لا يصد احداً ، لأن الوجع الذي يورقنا في لحظة معينة هو اكثـر واقعـية من وجـع لا بد من تحملـه في المستقبـل .

الارض بمباهجها وفتنتها هي في النهاية ارض « منفيـي حواء » . والمقارنة القديمة في مكتب السفر والتي تدور حول اللاجيء لم تفقد بريقها . لاجيء من أوروبا التي مزقتها الحرب كان يبحث عن بلد أو قارة نائية يمكنه العيش فيها بسلام . ويكون وهو ينـدـير باصبعـه خـارـطةـ العالمـ المـدورـةـ مـسـتـغـرـقاـ يـسـأـلـ فـجـاءـ : « الا يوجد عندكم شيء آخر ؟ » .



اشارات المترجم :

* الارينيات Erynie آلهات الانتقام في الميثولوجيا الاغريقية ، ظهرن من دم (اورانوس) الجريح ، وهن رمز الفضب والانتقام والحدق . وفي الميثولوجيا الرومانية سمين بالمنتقمات أو العاقبات . كن حارسات النظام الاجتماعي ، يلاحقن كل مجرمين وخصوصا القتلة منهم قبل الموت وبعده على السواء . صورن مجذحات، بشعور نافرة تتلبسها أفاع متلوية وفي مخيلة الأقدمين كن (يتصفن بالشهامة والرحمة) .

* مارك شاغال Marc Shagall – رسام ، كرافيكى ، ونحات فرنسي من أصل روسي ، ولد سنة ١٨٨٧ في بلدة (فيتسبيك – Witesbk) التي ورد ذكرها في متن النص ، درس في اكاديمية الفنون الجميلة في (بيتربورغ) . في العام ١٩١٠ سافر الى باريس حيث عقد علاقات عديدة مع رسامي وشعراء الطليعة هناك . قضى فترة ١٩١٤ – ١٩٢٢ في روسيا وكان المفوض عن الفنون الجميلة في فيتسبيك ، وهناك أسس مدرسة للفنون . بعد مغادرته الاتحاد السوفيatici في ١٩٢٢ أقام في باريس . وفي مدينة (Nicp) يوجد متحف يضم أعماله الفنية . في أعماله يمتزج الواقع بالحلم ، والفنانية الهادئة بالسخرية ، استفاد كثيراً من الفولكلور الروسي ، خاصة في أعماله الأولى . يقترب عالمه من السوريالية .

* إيفور ستراينسكي Igor Strawinski — (١٨٨٢ - ١٩٧١) موسيقي وقائد اوركسترا روسي الاصل . ولد في مدينة بيتسبورغ التي غادرها بعد الحرب العالمية الثانية الى الولايات المتحدة الامريكية حيث أقام فيها حتى مماته في نيويورك . رغم ما يعتقده بعض النقاد بأن تطور اسلوبه يشبه أحياناً الحرباء بتلونها ، الا أن ستراينسكي في الواقع لم يتغير في اسلوبه ولا في موسيقاه المتأثرة بالجاز . لفته الموسيقية غنية ومتعددة ومن بين أهم أعماله نذكر (سيمفونية المزامير - ١٩٣٠) ، و (Canticum Sacrum ١٩٥٦) . له تأثير واسع على الجيل الموسيقي الجديد ، كما يعتبر أحد كبار الموسيقيين في القرن العشرين .

* جيسواف ميووش Gzesaw Miosz — شاعر وناقد ادبى وروائى ومترجم (يحمل الجنسية البولندية والامريكية) ، ولد في ليتوانيا في العام ١٩١١ . يعتبر أحد كبار شعراء بولندا الاحياء وأكثرهم شهرة . سنة ١٩٨٠ حاز الشاعر على جائزة نوبل للأدب وقد ترجمنا بعضاً من قصائده للعربية في حينه وتجدون اربع قصائد قصيرة مرفقة مع هذا النص . أثناء الحرب العالمية الثانية عمل في الحركة الثقافية السرية المناهضة للاحتلال النازي ، وحينئذ عرف بأفكاره اليسارية التي هجرها أواخر الأربعينات تماماً معلناً انتقاده الشديد للستالينية والشيوعية عموماً ، متوجاً بذلك بكتابه الشائعين : « العقل السجين » (١٩٥٣) و « استسلام السلطة » (١٩٥٣) .

انخرط ميووش أواخر عام ١٩٤٥ في السلك الدبلوماسي حيث عمل مستشاراً ثقافياً لبلاده في الولايات المتحدة الامريكية أولاً ، وفيما بعد شغل نفس المنصب في باريس منذ سنة ١٩٤٩ (أقام في باريس

□ عن النفي □

مرتين بفضل منحة علمية الاولى في ١٩٣١ والثانية في ١٩٣٤ - ١٩٣٥ . في العام ١٩٥١ رفض العودة الى بلاده حيث بقي في باريس يعتاش من كتاباته الادبية . في سنة ١٩٦٠ دُعى لالقاء محاضرات عن الادب البولندي والسلافي من قبل جامعة بركلی في كاليفورنيا ، ولم يعد منها ، اذ بعدها بسنة عين استاذًا للغات والاداب السلافية . له عشرات المؤلفات شعرًا ونشرًا وترجمة ونقدًا ، من بين اهم دواوينه تجدر الاشارة الى : « النجاۃ » (وارسو ١٩٤٥) ، « الضوء اليومي » (وارسو ١٩٥٣) ، « مدينة بلا اسم » (١٩٦٩) و « أتى شرق الشمس واتى تغيب » (١٩٧٤) . يكتب مقالاته باللغتين البولندية والانجليزية . تعلم الاغريقية والفرنسية والروسية واللithوانية . ترجمت العديد من اعماله الى جملة من اللغات الحية .

* هذا المقال مستل من كتاب جيسواف ميووش النصي « البحث عن الوطن » الصادر عن دار نشر « زناک » (العلامة) ، كراكوف ١٩٩٢ .

* كل ما ورد في طيات النص بين قوسين يعود للمترجم ، باستثناء أسماء الاعلام والمدن .



هذه عتاب في أدبي حنان عبد

محمد ادريس

جميلة حقا هي مقالتكم « ماهية الأدب بين الحقيقة الكامنة والاشكالية الظاهرة » ، التي تصدرت ملف مسائل الأدب من العدد التاسع والسبعين من مجلة الأداب الأجنبية . وهي أيضا محاولة طموحة للإجابة عن السؤال العصي المستعصي : ما هو الأدب ؟ ولئن كنت معجبًا بروح المقالة وفحواها العام ، فإن لي بعض الملاحظات حول بعض ما ورد فيها .

تقدّم المقالة ، بلغة صريحة أحياناً وضمنية أحياناً أخرى ، تعريفاً محدداً للأدب لا أجد من المفيد هنا – لأسباب أبسطها لاحقاً – صوغه في جملة أو بعض جمل كما جرت العادة في صوغ التعريفات . وإنما أفضل ذكر الكلمتين المركزيتين في تعريفكم المذكور ، وهما « الأخلاق » و « الطبيعة » . وانطلاقاً من هاتين القاعدتين الجبارتين ، انبرأتم للدفاع عن الأدب بحماسة وقوة تذكران بما فعل السير فيليب سدنلي وشيلي في « مرافعتهما » الشهيرتين دفاعاً عن الشعر .

□ همسة عناب في اذني هنا عبود □

وكما تعلمون ، ليس كافيا تحديد ما ينبغي أن ندافع عنه ، بل ينبغي أن نعرف أيضا ضد من ندافع عنه . وهنا أرى أن كثيرا من نبال دفاعكم النبيل عن الأدب قد أصابت « عدوا بريئا » هو العلم . وهذا ما جعلته موضوع الشطر الثاني من هذا المقال . أما في الشطر الاول فاسوق بعض الملاحظات حول اصراركم – والكثيرين من دارسي الأدب – على تحديد ماهية الأدب عينه . ولاعتبارات جdalelle محضة ، سأنضم اليكم ، باديء ذي بدء ، في حملتكم الشعواء على العلم والموقف العلمي .

● ومن الطموح ما قتل

لئن كان مقالكم ، كما ذكرت ، طموحا في غايته وجميلا في سعيه إليها ، فاني ارى أن طموحه هذا – كطموح الكثيرين منا – قد أورده غير مرة موارد الردى ، وجعل بعضا من مياهه العذبة و « الأدبية » يصب في طاحونة خصميه الهدام ، العدواني ، « العلمي » . جعل المسيح « الأدبي » يسير بقدميه وإرادته ، راضيا مرضيا ، الى صليبه « العلمي » . أما حنجتي على هذا ، ولماذا احجمت منذ البداية عن تلخيص محاولتكم تعريف الأدب أو تحديد ماهيته ، فلأنني أؤمن أن مجرد السعي لتعريف ظاهرة الأدب أو تحديدها ، هو مسعى « علمي » يستغير وسائل العلم وأساليبه . فمن طبيعة هذا أنه لا يستطيع التقدم نحو موضوعه إلا انطلاقا من مفاهيم محددة للعناصر والظواهر والقوانين المتعلقة بذلك الموضوع . ولو لم يكن الكيميائي ، مثلا ، على يقين من البنية الترية لجزيء الماء ، لما استطاع المضي في بحث حول خصائص هذا العنصر وسلوكه . هذا أمر مفهوم بل ضروري طالما نحن جالسون تحت مظلة هذا الشيطان الذي سميتموه علما . لكن ما حاجة أهل الأدب له ؟ هل كان جهل شكسبير ،

مثلا ، بقواعد التأليف المسرحي عائقا أمامه في مسيرته الاسطورية في الكتابة المسرحية ؟ أم هل منع الجهل بقواعد النظم والعروض شعراء الجاهلية من نظم معلقاتهم الخالدة ؟ ترى هل فكر المتنبي يوما بماهية الشعر ؟ ونحن – قراء شكسبير وشعراء الجاهلية والمتنبي – ما حاجتنا الى نظريات أسطو وعروض الفراهيدي ؟

أرى أن شففنا بالتعريفات ، ولهائنا وراء تحديد ماهية الظواهر والأشياء ، ما هما إلا دليل على وقوعنا في شرك عدونا « العلمي » . أرى أنهما نتيجة غزو واستমولوجي ما فتىء العلم يشنّه على قلعة الأدب . ليس أدل على الهزيمة من استخدام مفردات الخصم ، ومفاهيمه ومنطقه وأسلوبه . ربّ قائل : إذا كان أهل الأدب غيورين على قلعتهم ، حريصين على منعتها ، فما الذي يمنعهم من محاولة بناء معرفة منهجية متعمقة بتاريخها وأسماها وأسوارها وأبراجها وساحاتها أو حتى أقبتها ؟ ردأ على هذا نقول ان المعرفة شيء والعلم (بالمعنى الضيق والمسار الهدام اللذين اتخذهما العلم في الغرب في القرون الماضية) شيء آخر . المعرفة قيمة مطلقة لا جدال على خيريتها وجدواها – ولا يمكن أن يكون الا بين المتعوهين أو غلاة اللاادريين . لكن المعرفة ، كغيرها من الغایات ، لا ينسى اليها عبر الفراغ ، وإنما على طرق ومسالك ومحاور ، ويحتاج قاصدها خرائط وأدوات وثيابا مناسبة . المنهج التجريبي *empiricism* – وهو عماد العلم الحديث – يسير الى غایاته على طرق معبدة ، مفضلا المستقيم منها على سواه ، وهذا أمر منطقي ، فالمنهج لا يولد أعزل عاريا ، وإنما يأتي حاملا معه كل عدته وعتاده . وبهذا المعنى ، فإن المنهج التجريبي منسجم منطقيا مع نفسه . لكن هل يعني انسجامه هذا مع نفسه أنه الطريق الوحيدة الفريدة الى فردوس المعرفة ؟ هل يؤهله هذا لأن يكون

□ همسة متاب في الذي هنا عبود □

(بروميثيوس) البشرية؟ أم تراه يكون لها (فرانكشتاين) حديثاً؟ هل وضوح طرقاته واستواؤها، وطمأنينة السير عليها يجعلها بدليلاً عن الطرق الأخرى التي يسلكها الشعراء وال فلاسفة والأنبياء إلى غایاتهم؟

لنعرف بأن الانتصارات التي حققتها العلوم التجريبية في القرون الأخيرة، والمسار الذي دفعت به إنجازاتها النظرية والتطبيقية على أيدي أرباب الصناعة ورأس المال وتجار الحروب، جعلت يدها هي العليا في هذا العالم، جعلت الشارع المعبد يلتهم ضفة التهر ومجرى السيل ومسالك الرعيان، أجبرت معظم أهل الفن والفكر على السير على ركب «العالم». أما الأنبياء فقد صلبو مرة أخرى، لكن على جدران المتحف هذه المرة! وقد لا يكون مصير الشعراء، والحال كذلك، خيراً من مصير أسلافهم الأنبياء.

هل يستطيع أهل الفن أن يتعمقوا بالمعارف المتصلة بفنونهم، دون الوقوع في شراك أعدائهم؟ بكل تأكيد. لكن الشارع المعبد لا يصلح للشعر، لأنه يوصله للمتحف أو المحرق أو الصليب. الشارع المعبد لم يخلق للسير على طريق معبدة. إن مجرد انهماك أهل الأدب وانغماسهم حتى آذانهم في جدل حول ما يسمونه «ماهية الأدب» يعني أنهم سائرون على طريق أعدائهم، طريق لا توصلهم إلا إلى حتفهم وانتقام نويعهم. فالآدib

ينهمك فرانكشتاين *Frankenstein* في رواية ماري شيلي التي تحمل اسمه، ينهمك في مخبره «العلمي» انهماكاً يؤدي إلى افتراقه عن الواقع والحياة، ويتمكن في النهاية من تحقيق حلمه «البروميثي» في صنع الحياة مخبرياً، لكن المخلوق - الوحش الذي استطاع فرانكشتاين تحضيره مخبرياً، سرعان ما ينقلب على صاحبه وعلى العالم والناس من حوله، ناثراً الموت والدمار. ومنذئذ أصبح فرانكشتاين ومخلوقه هذا رمزاً للعلم وقد انقلب على الإنسان موتاً ودماراً.

الباحث عن «ماهية الأدب» كالمؤمن بالباحث عن «ماهية الله». للعالم ان يبحث عن ماهية المادة، مثلاً، فبحثه هذا مفيد له ولعلمه، أما ان يقلده الأديب او دارس الأدب، فيطرح على نفسه، وعلى قرائه وأبناء صنعته، أسئلة مستوحاة من طرائق اهل العلم، فهذا يعني إذاعاناً لسلطانهم وتبعية لقولاتهم واستسلاماً لرادتهم: هذا هو الانتحار. ما اشبه الدارس الأدبي الذي يحاول تفسير قصيدة، مثلاً، بتحليلها الى عناصرها (مفردات، أسلوب، قافية، وزن، خيال.. الخ) – ما اشبهه برياضي وهو يحلل عدداً الى عوامله الاولية! صحيح أن دراسة «عناصر» العمل الأدبي مفيدة وضرورية، لكنها لا تضمن، ولا يمكن لها أن تضمن لصاحبتها النجاح في تحديد قيمة العمل الذي بين يديه، فقيمة هذا العمل، لاسيما إن كان عظيماً، عصية على التحليل، تماماً كما أن تشريح انسان يتتيح لنا معاينة اعضائه واجهزته ويزودنا بحقائق هامة حول وضعه الصحي، لكنه لا يتتيح لنا معرفة شيء عن روحه. فموقع القيمة النهائية للعمل الأدبي الجيد من العمل ككل، كموقع الروح من الانسان ككل، لا شيء سوى أن العمل الأدبي العظيم هو أرقى واعقد ثمرات روح الانسان. ومن حاول تحديد قيمة ذاك العمل عن طريق تحليل «عناصره» العينية، كمن حاول القبض على حقيقة الروح عن طريق تشريح الجسد الذي تسكنه. التحليل وسيلة لا تخيب في العلوم، لكنها قاصرة في دراسة الأدب ايّما تقدير.

لكن هذا كله لا يغفياناً من الاجابة عن السؤال الذي اثرناه قبل قليل: إذا كانت الطريقة المعبدة غير صالحة لأهل الفن، فـأي الطرق يسلكون لتعزيز معرفتهم بفنهم ولتعريف الآخرين به؟ الجواب ببساطة: كما أن طرق اهل العلم من صميم علومهم ومنهجها، ونظرات الأنبياء وبياناتهم من صميم نبوتهم، كلّا ينبغي على أهل الأدب أن يدرسواه

□ همسة عتاب في اذني هنا عبود □

ويتحدثوا عنه بلغته ومنطقه هو ، لا بلغة ومنطق اعدائه . وإذا كان للأدباء مذاهب في ابداع فنهم ، فانهم قادرؤن دوما على وصفه والحديث عنه بلغة وطرائق مستقاة من اليابس ذاتها التي استقوه منها . اوليس هذا ما فعله ووردزورث ، مثلا ، في حديثه عن طبيعة الشعر ودور الشاعر ، حين يقول فيه :

هو اعظم (من سواه) معرفة بالطبيعة البشرية وفهمها لاعماقها ..
هو امرؤٌ راض عن عواطفه ومراميه .. هو اعظم من سواه
فرحاً بروح الحياة الذي فيه ، يفرحه التأمل فيما يتجلّى
في الكون من عواطف ومرامٍ تشبه ماله ، ويتوقد الى خلقها
حيثما افتقد وجودها^(۱) .

ثم لا يلبث ان يضيف بصوت لا يخلو من برق ورعد :

هو صخرة الدفاع عن الطبيعة البشرية ، يرفع لواءها ويصون
 المقدساتها ، وينشر حيثما كان بذور الترابط والمحبة . وعلى
الرغم من اختلاف التربة والمناخ ، واللغة وأساليب العيش ،
والقوانين والعادات — على الرغم مما طواه النسيان بصمت او
حطمه الانسان بعنف — يؤلف الشاعر بالعاطفة والمعرفة بين
مختلف امصار الامبراطورية الانسانية ، تلك الامبراطورية
الشاسعة التي حدودها حدود الارض كلها ، وعمرها الزمن
كله . ^(۲)

ليس هذا — وهو ترجمة على اي حال — شمراً . لكن قائله استخدم
في الحديث عن الشعر والشعراء لغة شعرية ومنطقاً شعرياً ووظف خياله

□ همسة عتاب في اذني هنا عبود □

وحسده الشعريين للتعبير عن موقف شعرى . أما كيف هذا ، فاترك الاجابة للدكتورة بشينة شعبان ، التي تقول في تعليقها على أقوال ووردزورث المقتبسة أعلاه :

إن إكثار ووردزورث من المفردات الدالة على الطبيعة ونشاطها يوحى بمقارنة ضمنية بين الشاعر والطبيعة من حيث شمولية الفعل والقدرة على الخلق . (٤)

وقد سمحت لنفسي إضافة الخط الذي ترونه تحت كلمتي الشاعر والطبيعة في هذا الاقتباس لأنهما توجزان ببلاغة وإحكام : (١) فحوى مقالكم المذكور كما أفهمه ، لاسيما في توكيده على ارتباط الأدب بالطبيعة ونواتها ارتباطاً عضوياً و (٢) فهم ووردزورث نفسه لطبيعة الشعر ووظيفته و (٣) مذهبـه ، لا في كتابة الشعر وحسب وإنما في الكتابة عنه أيضاً ، ناهيك عن (٤) إدراك الباحثة المذكورة لهذين الامررين الآخرين ومصادقتها الضمنية عليهما .

هذا واحد من طرق شتى يستطيع بها الأدباء التعبير عن فنهم وصنعتهم ، ولكنَّ هناك ، إلى جانب الأدباء المبدعين ، فيلقاً من دارسي الأدب والنقاد ، فأي الطرق يسلك هؤلاء للوصول إلى غايياتهم ؟ ليس هناك طريق من الطرق المتاحة للعقل البشري محرمة أو محظورة على هؤلاء أو غيرهم من المهتمين بالأدب أو بسواء ، فلا الطريق المعبدة بحد ذاتها سيئة (مأخذنا عليها أنها ضيقة ، وماخذنا على هنواتها ، إنهم لا يطرون أو يرون سواها) ، ناهيك عما لا حصر له من المسالك والمسارب والمحاور والمعارج التي طرقها أقدمونا (كالجاحظ والجرجاني) ومحدثونا

□ همسة عتاب في اذني هنا عبود □

(كطه حسين ومارون عبود) والغربيون من سائر العصور (هوراس ، السير فيليب سدني ، شيلي ، كولردرج ، ما�يو ارنولد ، ت. س. إليوت ، نورثروب فراي وسواهم) . ليس هناك ما يمنع من استخدام اساليب اهل المنطق من استدلال واستقراء ومحاكمة ، وأساليب اهل العلم من تحاليل وتركيب ، وملاحظة وعزل ومعاينة ومقارنة واستنتاج وتصنيف . لسنا ضد المجهر والبوصلة وميزان الحرارة والمعادلات وأنابيب الاختبار ، طالما نحن واعون أن هذه الامور كلها من الأدوات المتاحة لنا في سعينا لغاياتنا ، لكنها لا تكفي ولا تضمن وصولنا اليها . الشارع المعبد موجود قبل نيوتون ودارون واينشتاين ، ولم يطرقه أحد كما طرقه أرسطو ، حتى في كتابة مؤلفه الأدبي الشهير فن الشعر ، فماذا كانت النتيجة ؟ كانت النتيجة أن اعتماده على الطريق المعبدة وحدها جعل مؤلفه المذكور خاليا من روح الأدب خلنوًّا خلية تحت المجهر من الحياة . أرسطو يتحدث عن الأدب بلغة العالم وأساليبه ، ولا مأخذ لنا على هذا طالما انه لم يكن أدبيا أو ناقدا لكن فيلسوفا وعالما عاش في مناخ حضاري يسمع للعلماء والفلسفه – بل يطالبهم – بتنوع معارفهم واتساعها .

نحن في دراسة الأدب ، كما في الحياة ، نحتاج طرقات المعرفة كلها ، سهلها ووعرها ، دانيها وقاصيها ، طارفها وتليذها ، فلا المنطق يعني عن الخيال ، ولا التحليل يعني عن التأمل ، ولا المعاينة المباشرة يعني لها ان تلغى الحدس او الاستبصار *insight* ، والقائمة أطول من أن يحيط بها قلم . ترى ما معنى امتعاض دارون وقلقه من تلاشي قدرته على تذوق الشعر ، وهو في خضم انشغاله بـ « أنواع » « هـ » و « أصلـ » « هـا ؟ لقد أدرك هذا العالم الفذ – بالحدس – أن ايفاله بالسير على الطريق المعبدة وحدها أفقده القدرة على طرق المسالك الأخرى . وبالحدس أيضا ، أدرك أن هذه الخسارة فادحة ، وان تلك المسالك الأخرى لا تقل أهمية له

– وهو العالم لا الأديب – عن الطريق المعبدة التي استلم ساقيه لها بهمة ودأب نادرین . لا ريب في أن التزامه بقضية الحقيقة كان فوق التزامه بأطروحت علمه ومقولاته وحتى النتائج التي سيوصله إليها في نهاية المطاف . نظر إلى الشعر تحت مجهر العلم فرأه مسخاً أشوه تافها ، فلم يفرح ويصفق مثلاً فعل بعض سابقيه وكثير من لاحقيه ، وإنما جزع وقلق ، وارتاب بممجره وربما بعيئته ليقينه الالاتجربى ، اللاوضعى – الغيبى ، إن شئت – بأن الشعر لا يمكن أن يكون في الواقع كما رأه في مخبره .

هو ذا أيضاً ما يفسر اهتزاز قلعة الدين لدى انفجار قبلة أصل الأنواع . لم تكن التصدعات التي أصابت تلك القلعة نتيجة خلل هندسي أو معماري فيها ، وإنما نتيجة لوضعها هي الأخرى تحت مجهر الداروينية – الطبيعية أولاً ، وتفریخاتها الاجتماعية لاحقاً .

● ومن العب ما ظلم

ولئن أبي علينا إيماناً بالشعر وحبيباً إياه الاعتراف بصورته تحت مجهر العلم ، فان العدل يقتضي منا أيضاً الا ننظر إلى العلم بعيوني الشعر . فمن أمضى ليلة قمراء وهو يسامر غديراً لاهياً في أحضان الجبال ، ثم نظر فجأة إلى طريق معبدة في السهل أو الوادي ، فقد لا يحسبها حينئذ غير ثعبان أسود !

أي موقف علمي يقول : «إن اجتثاث نصف القبة يعني دخلاً وفيراً . » (ص ١٢٣) أيقول العلم حقاً : «قتل مئة ألف عربي تحصل على برميل نفط » (ص ١٢٣) . كم تمنيت لو وضع أستاذنا عبارة « موقف علمي » بين هلالين أو فاصلتين مقلوبتين ، إذا لفهمت أنه لا يتحدث

□ همسة عتاب في اذني هنا عبود □

عن الموقف العلمي عموماً ، وانما عندهم مطية لاغراضهم الوحشية والأنانية والعدوانية . أقول هذا ليقيني بأنه لا يمكن لمثله – وهو شامة كريمة على خد شآمنا – أن يكون قد عنى بقوله ذاك العلم والموقف العلمي على سبيل الاطلاق ، اي انه ضد العلم وضد الموقف العلمي ، وانهما مسؤولان عن تدمير البيئة وقتل البشر . لكنه لا يلبي أن يقول في الصفحة التالية :

إن الأديب اليوم يعرف أن التصور الأدبي هو تصور أسطوري ويعرف أن العلم قدّم تصوراً آخر . ولكنّه يختار التصور الأدبي ، ويكافح التصور العلمي ، فالمسألة ليست مسألة خطأ أو صواب ، بل مسألة أخلاق ، مسألة الحفاظ على الانسجام بين الإنسان والطبيعة . وعندما ينتصّر التصور العلمي لأهداف التصور الأدبي فإن الأدب سوف يكون من أشد المناصرين .
(ص ١٢٤)

لا ريب في أن أستاذنا مصيبة في توكيده أخلاقيّة الأدب وخيريته ما يسميه حيناً بال موقف الأدبي وحينها آخر بالتصور الأدبي . غير أنّي مرتب بالتضاد التناحرى الذي ينصر على وجوده بين هذا الموقف أو التصور وبين نظيره العلمي . وعوّداً على بدء أقول : لو وضع عبارة « التصور العلمي » بين هلالين صغيرين ، أو حددتها باضافة كلمة « السائد » ، مثلاً ، أي لو قال « التصور العلمي السائد » و « الموقف العلمي السائد » لما كان هناك ما يستوجب التعليق أو الاعتراض . فهناك فعلاً تضاد جذرى بين العلم السائد والأدب . أما أن تقول أن هناك تضاداً جذرياً بين العلم والأدب ، هكذا على سبيل الاطلاق لا الحصر ، فأراه تعميناً غير منصف للعلم أو نافعاً للأدب .

فالعلم شيء وال موقف العلمي السائد الذي عنده المؤلف وصب عليه منصباً محموداً - جام غضبه الغيور على الأدب ، شيء آخر . ليس العلم مسؤولاً عن تدمير البيئة وإبادة بنى البشر أيا كانوا . فال موقف العلمي السائد ليس ابنًا شرعياً للعلم ، وإنما هو ثمرة اغتصاب العلم على أيدي قوى عالمية محددة نشأت وترعرعت على اغتصاب البيئة والانسان والحرية ، والثقافات والشعوب والحضارات . كما ليست الحركة العلمية السائدة ، ومخالبها التطبيقية ، نتاجاً طبيعياً وحتمياً لتطور العلم ، وإنما هي مجرد قناة آسنة دفعت بها نتائج الثورة العلمية التي شهدتها الفرب في القرون الأخيرة . لا وجود لعلم محايده أو موضوعي أيديولوجيَّا أو سياسياً ، يمكننا أن نحمله تبعية الولايات التي حلت بالبشرية والطبيعة . يظل العلم حيادياً ما دام في مهده (أي ما دام يتعامل بالأسس وال المسلمات والمفاهيم الأساسية) ، ولكنه ما إن يشب عن الطوق (أي ما إن ينبرى لصوغ مقولاته ووضع نظرياته وإيلاجها ميدان التطبيق) حتى يخضع لثقافة ومصالح القوى الاجتماعية التي انتجهه أو طورته . إن ثقافة الأقواء ومصالحهم تغزو أنابيب الكيميائي ومعادلات الرياضي ومقانط الفيزيائي ، وسائل مراكز البحث العلمي في عواصمهم « الشمالية » ، تماماً كما تغزو أوطان الشعوب في ضواحي العالم « الجنوبية » ، وعقلوهم وثقافاتهم وسائل وجوه حياتهم العامة والخاصة * .

ينعل الأقواء بالعلم ، ما يفعله الإنسان بعطایا الحياة في قول الشاعر:

* انظر مختلف أعداد دورية *Science as Culture* ، التي تنشر دراسات ومقالات للباحثين والشرافاء من علماء العالم ، لاسيما الغربيين منهم ، تؤكد بالأرقام والوثائق عنوانية الحركة العلمية السائدة وواقعها - بحثاً ومنهجاً وتطبيقاً - تحت هيمنة القوى المسيطرة على العالم سياسياً واقتصادياً .

□ همسة عتاب في اذني هنا عبود □

كلما انجب الزمان قناء ركب المراء للقناة سنانا

وبهذا المعنى ، يظل العلم حياديا « بريئا » ما دام « قناء » طرية ، ولكن ما أن يشتد عودها حتى يتنافس أصحابها - لاسيما الأقوياء منهم - على تتوبيحها بالسنان الذي يخدم مصالحهم ويزيدهم قوة وتفوقا على منافسيهم وضحاياهم .

ليس العلم هو الذي يقول : « اقتل مئة ألف عربي تحصل على برميل نفط » وإنما ي قوله من لهم مصلحة في قتل العرب جمِيعاً وسرقة نفطهم كله . والعلم لا يقول : « ان اجتثاث نصف الفابة يعني دخلاً وفيراً » وإنما يقول العلم ان البيئة نظام متكامل من أساء الى احد عناصره أساء إليه كله ، يقول العلم في البيئة والطبيعة - والانسان قلبهما النابض - ما قاله نبي العرب في المؤمنين حين شبههم بجسد واحد « إن أشتكى منه عضوٌ تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى . » العلم يقول ان ما من شجرة « قتلت » على ضفة العاصي او في غوطة دمشق إلا واقشعرت لها أبدان التمايسير في حوض الأمازون . وهل يقول « الموقف الادبي » غير هذا ؟ أين هو ، والحال كذلك ، ما قلتموه من تضاد بين موقف العلم وموقف الأدب ، تضاد لا يُحل إلا بانصياع أحدهما للأخر ؟

قد حملتم العلم وزر ما فعل به أعداء البشرية والطبيعة ..

والعلم والأدب .



المراجع

- 1 — William Wordsworth , Preface to the Sesond Edition of Lyrical Ballads , 1800 , The Poetical Works of William Wordsworth , 4 Vols (Boston 1824) , I , P. 1XXX 1V .
- 2 — Ibid , P. 1XXX 1X .
- 3 — بثينة شعبان ، الشعر والسياسة : شيلي وشعراء الحركة التشارقية ، ترجمة محمد الدريس ، الطبعة الاولى ، دار طلاس (دمشق ١٩٩٣) ، ص ٨٢ .
- 4 — Science as Culture , Pub . qnarterly by Free Association Books , 26 Freegrove Road , London N7 9RQ .

مفت الأختة

ساعة المطبخ

كتاب ألماني معاصر هو فخانة بودشيرت

ترجمة:

صلاح حاتم

رأوه من بعيد مقبلا نحوهم ، إذ أنه استلفت النظر . كان ذا وجه هرم ، لكنهم تبینوا من مشيته أنه كان بعد في العشرين .

جلس بوجهه الهرم إليهم على المهد الطويل . ثم أراهم ما حمل في اليد .

قال : كانت هذه ساعة مطبخنا ، ونظر إلى الجميع الذين جلسوا على المهد الطويل في الشمس ، واحدا تلو الآخر . أجل ، لقد عثرت عليها . إنها البقية الباقية .

Wolfgang Borchert : Die Küchenuhr

(*) العنوان الأصلي :

□ ساعة المطبخ □

أمسك بساعة مطبخ مستديرة بيضاء الصحن ومسح بالاصبع
الارقام الملونة بالازرق .

قال معتذرا : ليست بذات قيمة ، وأعرف هذا أيضا . كما أنها
ليست جميلة بصورة خاصة . ليس مثلها إلا مثل صحن ظلي بمادة
بيضاء . لكن الأرقام الزرقاء تبدو جميلة جدا ، كما أرى . وطبعي أن
العمران من صفيح ، ليس إلا . كما أنها أصبحا معطلين أيضا . لا ،
فالساعة عاطلة من الداخل . وهذا مؤكد لا ريب فيه . ولكنها لا تزال
تبدو كما كانت دائما . حتى لو لم تعد تعمل الآن .

صنع برأس الاصبع دائرة دقيقة على طول حافة الساعة المستديرة ،
وقال بصوت خفيت : إنها البقية الباقيه .

فالذين جلسوا على المقعد الطويل في الشمس لم يتظروا إليه .
احدهم نظر الى حذائه والمرأة نظرت الى عربة طفلها .

ثم قال أحدهم : هل فقدتم كل شيء ؟

قال بسرور : بلى ، بلى . تصور ، كل شيء أيضا . إلا هذه هنا .
إنها الشيء الباقي . ورفع الساعة مرة أخرى لكان الآخرين لم يروها بعد .

قالت المرأة : لكنها لم تعد تعمل طبعا .

لا ، لا . ليس هذا . إنها عاطلة ، وأعرف هذا جيدا . ولكنها لا تزال
كما كانت دائما : بيضاء وزرقاء . ثم ارahlen ساعته مرة ثانية . ومضى
فائقلا بانفعال : أما الشيء الأجمل فلم أحكه لكم بعد على الإطلاق .

فالشيء الأجمل سيأتي . تصوروا أنها توقفت على الثانية والنصف .
الثانية والنصف بالذات . تصوروا هذا .

قال الرجل وهو يمطر الشفة السفلية على نحو مهم : من المؤكد أن
يتكم أصيب في الثانية والنصف . وكثيراً ما سمعت هذا . فحين تسقط
القنبلة تتوقف الساعات . ويرجع هذا إلى الضغط .

نظر إلى ساعته وهز الرأس هزة استعلاء وظفر : لا ، أيها السيد
العزيز ، لا ، أنت مخطيء في ذلك . ليس لهذا علاقة بالقنابل . ويجب
الآن تحدث دائماً عن القنابل . لا . في الثانية والنصف كان الأمر مختلفاً
كل الاختلاف . ولكنك لا تعرف ذلك . فالشيء المهم حقاً أنها توقفت في
تمام الساعة الثانية والنصف . وليس في الرابعة والربع أو السابعة .
إذ أني في الساعة الثانية والنصف كنت آتي إلى البيت دائماً ، أعني ،
ليلاً . وبصورة دائمة تقريباً ، في الثانية والنصف . وهذا هو الشيء المهم
بالذات .

نظر إلى الآخرين ، لكن هؤلاء كانوا قد ازوروا عنه بأبصارهم .
فلم يجدهم . عندئذ نظر إلى ساعته وأومأ برأسه إيماءة الموافقة :

وطبيعي أنني أكون عندئذ جائعاً ، أليس كذلك ؟ كنت أتوجه دائماً
إلى المطبخ مباشرةً . عندئذ كان الوقت الثانية والنصف بصورة دائمة
تقريباً . وكانت أمي تأتي . وكانت أبذل جهدي لافتتاح الباب بهدوء ، وكانت
تسمعني دائماً . وحين كنت افتشر عن شيء للأكل في المطبخ المعتم كان
النور يشتعل فجأة . ثم كانت تقف هناك متلقةً بسترتها الصوفية
ومؤزررة بمنديل أحمر . حافية القدمين . دائماً حافية القدمين . وإلى

□ ساعة المطبخ □

ذلك كان مطبخنا مبلطاً . وكانت تزرّ بعينيها لأن النور كان مبهراً جداً .
ثم إنها كانت قد نامت . كما أن الوقت كان ليلاً .

ثم كانت تقول : عدت فتأخرت إلى مثل هذا الوقت . ولم تكن
لتقول أكثر من ذلك : عدت فتأخرت إلى مثل هذا الوقت . وكانت تعد
لي العشاء الساخن وتنظر إلى كيف كنت أكل . وفي أثناء ذلك كانت
تحك باستمرار قدماً بالآخر لان البلاط كان بارداً جداً . ولم تكن لتلبس
حذاء قط في الليل . كانت تجلس إلى طوال الوقت إلى أن كنت أشبع .
ثم كنت أسمعها ترفع الصحون من مكانها بعد أن أكون قد أطفأت النور في
غرفتي . كانت الأمور تجري هكذا كل ليلة . وفي معظم الأحيان في الثانية
والنصف . وقد وجدت أنه كان بديهياً جداً أنها كانت تعد لي الطعام ؛
المطبخ في الساعة الثانية والنصف ليلاً . فقد وجدت هكذا بديهياً جداً .
لقد فعلت ذلك دائماً . ولم تكن لتقول أكثر من : عدت فتأخرت كثيراً .
لكنها كانت تقول هذا في كل مرة . وخطر ببالي أن هذا قد لا يتوقف
أبداً . كان في نظري بديهياً جداً . فقد كان كل شيء هكذا دائماً .

ران على المهد الطويل صمت دام لحظة من الزمن . بعدها قال
بصوت خفيض : والآن ؟ ونظر إلى الآخرين . لكنه لم يجدهم ، عندئذ
تكلم إلى الساعة ذات الوجه الأزرق السماوي المستدير : الآن ، الآن أعرف
أنها كانت الجنة . الجنة الحقيقة .

сад على المهد الطويل صمت تام . بعدها سالت المرأة : واسرك ؟

ابتسم لها مرتباً : أي أنك تقصددين والدي ؟ أجل ، فقدتهما أيضاً .
كل شيء راح . كل شيء . تصوري . كل شيء راح .

□ ساعة المطبع □

ابتسم ابتسامة ارتباك من واحد الى آخر . لكنهم لم ينظروا إليه . عندئذ رفع الساعة عالياً . وضحك . ضحك : ليس إلا هي هنا . هي البقية الباقية . والشيء الأجمل أنها توقفت على الثانية والنصف ، وليس في توقيت آخر . في الثانية والنصف دون كل المواقف .

لم ينطق بكلمة بعد ذلك . لكنه كان ذا وجه هرم جداً . والرجل الذي جلس بجانبه نظر الى حذائه . لكنه لم ير حذاءه . كان دائم التفكير بكلمة « جنة » .



في الليل شمام الجرذان

للكاتب الألماني المعاصر : فولفغانغ بورشيرت

ترجمة : صلاح حاتم

تشاءبت النافذة الجوفاء في السُّور المنفرد تثاؤباً بنفسجياً ملوّه شمس
المساء المبكرة . وترقرقت سحابة غبار بين بقايا المداخن المنتصبة . وأغفت
صحراء الأنقاض .

كان قد أغمض عينيه . وفجأة اشتد الظلام . لاحظ أن شخصاً ما
كان قد جاء ووقف أمامه ، على نحو مظلم وفي خفوت . وخطر بباله : ها قد
وجدوني . ولكنه عندما طرف بعينيه قليلاً لم يرَ إلا رجلين متسلولتين
بسروال رث بعض الشيء . ووقفت هاتان أمامه مقوستين إلى حد ما .

Nachts Schlafen die Ratten doch

(*) العنوان الأصلي :

□ في الليل ننام العرذان □

واستطاع ان يرى من بينهما . وجرؤ على ان يرفع طرفه قليلا الى الساقين المسرولتين وتميز رجلا متقدما في السن . كان في يده سكين وسلة . وكان على انامله شيء من التراب .

سأله الرجل : انت ننام هنا ، اليك كذلك ؟ وحط نظره على الشعر الكث . نظر يورجين بعينين طارفتين من بين رجله الرجل الى الشمس وقال : لا ،انا لا ننام . يجب ان اكون يقظا .

واوما الرجل برأسه : هكذا ، امن اجل ذلك معك العصا الكبيرة هذه ؟

اجاب يورجين بجرأة : اجل ، وقبض على العصا .

— ولم انت متيقظ ؟ ماذَا تحرس إذا ؟

— هذا شيء لا استطيع البوج به .. وشدد قبضته على العصا .

— انحرس مالا ، اليك كذلك ؟ انزل الرجل السلة ومسح السكين بقاعدة السروال جيئة وذهابا .

قال يورجين بازدراء : لا ، ليس مالا على الاطلاق إنه شيء آخر .

— وما هو إذا ؟

— لا استطيع ان أبوح به . شيء آخر وكفى .

— دعنا منه إذا . وبالتالي فانا لن أقول لك ايضا ما عندي هنا في السلة . وركل السلة واطبق السكين .

□ في الليل تنام الجنان □

قال يورجين في استخفاف : استطيع ان احضر ما في السلة . طعام
ارانب .

قال الرجل مندهشا : يا سلام ، اجل ! الحق انك ولد شاطر . كم
عمرك ؟

- تسع سنوات .

- سبحان الله ، تسع سنوات إذا . وتعرف ايضا حاصل ضرب
ثلاثة في تسعه ؟

قال يورجين : طبعا ، ولكي يكسب وقتا اضاف : هذا سهل جدا .

ونظر من خلال رجلي الرجل ، ثلاثة في تسعه ، اليقى كذلك ؟
سأله مرة اخرى . سبع وعشرون . ها قد عرفت على الفور .

قال الرجل : هذا صحيح . ومعي من الارانب قدر هذا .

دوار يورجين فاه : سبع وعشرون !

- في وسعك ان تراها . والكثير منها ما زال صغيرا . اتريد ؟

قال يورجين مترددا : لا استطيع . عليء ان احرس .

سأله الرجل : بصورة دائمة . وفي الليل ايضا ؟

- في الليل ايضا . بصورة مستمرة . ودائما . ورفع يورجين نظره
الى الرجلين المقوتين وهمس : منذ يوم السبت .

□ في الليل تنام الجرذان □

— الا تذهب أبداً الى البيت ؟ يجب أن تتناول طعاماً .

رفع يورجين حبراً . كان هناك نصف خبزة . وعلبة صفيح .

سأل الرجل : أتدخن ؟ أمعك غليون ؟

قبض يورجين على عصاه وقال في استحياء ووجل : أنا ألف . إنني اكره الفليون .

— خسارة ، انحنى الرجل على سلطته ، كان في إمكانك أن تلقى نظرة على الأرانب دون حرج . لاسيما الصفار . ولربما اختبرت لك واحداً منها . لكنك لا تستطيع أن ترك مكانك هذا .

قال يورجين في اسى : لا ، لا .

تناول الرجل سلطته وانتصب واقفاً : يا للخسارة ، إذا كان لا بد من مقاييس هنا ، واستدار . عندئذ سارع يورجين الى القول : إذا لم تشربي ، فإنه بسبب الجرذان .

وتروجعت الرجلان المقوستان خطوة : بسبب الجرذان ؟

— أجل ، إنها تأكل من الأموات . من البشر . وتعيش هنا عليها .

— من قال هذا ؟

— معلمنا .

سأل الرجل : أتحرس الآن الجرذان ؟

□ في الليل نام العردا □

— لا ، لا احرسها هي ! ثم قال بصوت خفيض : بل أخي ، فهو هنا تحت . هنا . وأشار يورجين بالعصا الى الاسوار المتهدمة . لقد أصابت منزلنا قبلة . وفجأة انطفأ النور في القبو . وهو ايضا . وبقيينا نصيح . كان اصغر مني بكثير . لم يجاوز الرابعة . لا بد انه موجود هنا . فهو اصغر مني بكثير .

نظر الرجل من فوق الى الشعر الكث . ثم قال فجأة : ألم يقل لكم
معلمكم أن الجرذان تنام في الليل ؟

همس يورجين : لا ، لم يقل هذا ، وبذا فجأة متعبا جدا .

قال الرجل : تبأ له من معلم إذا لم يكن يعرف هذا . فالجرذان تنام
حقاً في الليل . ولا ضير أن نذهب ليلاً إلى البيت . ففي الليل تنام دائمًا .
إنها تنام حين يحل الظلام .

صنع يورجين بعصاه حفراً صغيراً في الانقضاض .

قال في نفسه : ليست إلاّ أسرة صغيرة ، كلها أسرة صغيرة .
عندئذ قال الرجل ، وكانت رجلة مضطربتين في أثناء ذلك : اتعرّف ؟
سأطعّم الان أرانبى بسرعة . وحين تظلم الدنيا سأطعّم وآخذك . ولربما
استطعت ان آتني لك يواحد ، واحد صغير او ، ما رايتك ؟

صنع يورجين حفراً صغيرة في الانقاض ، ليست إلاً أرانب صغيرة .
بيضاء ورمادية ورصاصية . وقال بصوت خفيض : لا أدرى ، إن كانت
تنام في الليل حقاً ، ونظر إلى الرجلين المقوستين .

وانصرف الرجل نازلا من فوق بقايا السور الى الشارع . قال من هناك : طبيعي ان على معلمكم أن يحزم متاعه إذا لم يعرف ذلك ..

عندئذ نهض يورجين وسأله : إذا كان في الامكان أن أحصل على أرنب ؟ فليكن واحدا أبيض ؟

صاح الرجل وهو ماض في طريقه : سأحاول ، ولكن يجب أن تنتظر هنا طويلا . سأصحبك بعدئذ الى البيت ، لا تنس ؟ يجب أن أقول لوالدك كيف تبني زريبة أرانب . إذ عليكم أن تعرفوا هذا .

صاح يورجين : أجل ، سأنتظر . وعلىَّ ان احرس ايضا الى ان يحل الظلام . وسأنتظر بالتأكيد . وصاح : ما زال عندنا الواح خشبية في البيت . وصاح : خشب صناديق .

لكن الرجل لم يسمع هذا . فقد جرى برجليه المقوستين صوب الشمس . كان المساء قد صبغ الشمس بحمرة الشفق ، واستطاع يورجين أن يرى كيف شعت من خلال الرجلين اللتين كان تقوسهما شديدا . وتراجحت السلة في اضطراب جيئة وذهابا . كان فيها طعام للأرانب . طعام أخضر للأرانب ، وكان هذا رماديا بعض الشيء من الانقضاض .



أنت تذهب كثيراً إلى حيدربرج

بتقلم: هزقيك بول
ترجمة: د. حسن سحوان

- ١ -

حين كان يجلس على طرف سريره ، مرتديا بيجامته ، ينتظر نشرة أخبار منتصف الليل ، ويدخن لفافة حاول أن يجد متى افلت منه يوم الأحد هذا الرائق . فقد كان الصباح مشرقا وباردا كتلك البرودة التي تبدأ بأيام وتستمر حتى شهر حزيران ، ولكن الحرارة ارتفعت بعد الظهر ، كان الطقس والضياء يذكر أنه أيام كان يتدرّب كل صباح منذ الساعة السادسة وحتى الساعة الثامنة قبل أن يمضي إلى مشاغله ، فامتطى دراجته وقادها خلال ساعة ونصف ، فوق الدروب خلال الضياع القريبة والحدائق العمالية والمناطق الصناعية قاطعا بها الحقول الخضراء والأشجار المورقة والحدائق والمقبرة الكبيرة حتى بلغ حدود الغابات التي تمتد خلف أطراف المدينة . كان يقود بسرعة فوق طرق اسفلتيّة ، ويوقت تسارعه

وسرعته ، ويقوم بمناورات دقيقة يبرهن لنفسه فيها انه ما يزال على احسن حالاته ، وانه يستطيع ان يجاذف من جديد فيشتراك بسباق للهواة ، وفي ساقيه كان فرح تدليل العقبات ونشوة العزم على العودة قريبا الى التمرин من جديد . فقد عجز عن تكريس وقت لذلك طيلة هذه السنوات الثلاث الماضية . فعمله والدروس المسانية وحاجته الى كسب بعض النقود والدراسة ... ولكن لم يبق إلا القليل وينتهي ذلك كله . عليه أن يتافق غدا من كرون سور جيلر وليس من شك أنه سيتفق معه .

بعد التمرين ، تمارين جسدية على بساط غرفته ثم دوش وثياب نظيفة وخرج من المدينة بسيارته قاصدا منزل والديه ليتناول طعام الصباح عندهما . قهوة وخبز محمص وزبدة وببيض طازج وعسل والمصيطبة التي كان أبوه قد اضافها الى المنزل الصغير ، ومشربية النافذة - هدية كارل - وصبيحة يوم يسخن هواؤه قليلا قليلا وآراء والديه القائمة والمشجعة : ها قد نجحت الآن تقريبا ، ها أنت ستنجح تقريبا . قالت امه تقريبا وقال أبوه تقريبا . ورجوعهما الدائم هذا المستمر الى قلق السنوات الماضية الذي لم يتعاطا عليه والذي تقاسماه معا . لقد كان بطل هواء المنطقة ، وكهربائيا منذ نجح في الامتحان البارحة ، كان فلقهما الحبيس يتحول الى كبرباء كما هي عادة الشيوخ ، والاسئلة ذاتها التي يطرحها عليه دائما : كيف تقول كذا وكذا باللغة الاسانية ؟ وجزرا ؟ وسيارة ؟ وسماء المساء وطعم المساء ؟

وما كان اشد فرحتهما حين عزم على البقاء ليتناول معهما طعام الغداء وحين دعاهم للمجيء الى غرفته في المدينة يوم الثلاثاء للالحتفال بنجاحه . وامتنطى الاب سيارته ومضى يشتري مرطبات مثلجة ، ورضي هو ان يحتسي فنجان قهوة آخر رغم انه سيشرب من جديد عند اهل

كارولا بل ورضي أن يحتسي قدحا من خمر الكيرش ، وتحدث معهما عن أخيه كارل وعن زوجته هيلدا وطفلهما إيلك وكلاوس . وكانوا متفقين بأنه قد أسيئت تربيتهم، فكل هذه الامتعة والثياب والمسجلات الصغيرة .. وهذه التنهيدة الراضية بين جملتين : ها قد نجحت الآن تقريبا ، ها أنت ستنجح قريبا ولكن هذه « التقريبا » وهذه « القريبا » أثارتا أعصابه ، فلقد نجح ، وليس عليه إلا أن ينجح لقاوه غدا مع كرون سور جيلر الذي كان دائما في صفه . وكان قد نجح حين درس الإسبانية في الجامعة الشعبية وحين علم الألمانية في دروس المساء للإسبانيين .

وفيما بعد ساعد أباه في تنظيف السيارة ، وأمه في نزع الأعشاب الرديئة ، وحين استاذنها بالانصراف أتته أمه من براًدها بجزر وبأوراق سبانخ وبكيس ملوء كرز كانت قد حفظته بخلافه ، ووضعت كل ذلك في علبة حافظة للحرارة يسهل حملها وأرغمته على انتظارها ريثما تقطف له من حدائقها بعض زهور التوليب هدية لأم كارولا ، وفي أثناء ذلك تفحص الأب عجلات السيارة ثم أدار محركها وأصفى إلى هديره بتوجس ثم اقترب من شباك السيارة المخوض وسأله :

— أما تزال تذهب غالبا ، كما دلك ، إلى هيدلبيرج ؟ عن طريق الاوتوبوراد ؟

ولكان السؤال كان موجها إلى شباك السيارة المتداعية بعض الشيء والتي تقطع مرتين في الأسبوع وأحيانا ثلاثة هذه الكيلومترات الثمانين :

— هيدلبيرج ؟ نعم ، إني أذهب إليها مرتين أو ثلاثة كل أسبوع ، ولن أشتري سيارة مرسيدس غدا !.

— آه . نعم . سيارة مرسيدس ، لقد ذكرتني ، رجل الحكومة ،

من وزارة الثقافة على ما أعتقد ، لقد طلب الي البارحة من جديد ان
اتفخض سيارته المرسيدس ، انه يصر على الا يخدمه احد غيري ..
ما اسمه ؟

ـ كرون سور جيلر ؟

ـ نعم ، هو بذاته ، رجل حسن ، بل وأقول بدون مزاح بأنه رجل
 ذو أناقة واضحة !.

ثم جاءت الام بباقية الزهور وقالت :

ـ احتملك سلامي لكارولا ، ولوالديها طبعا ، سنتلتقى يوم الثلاثاء .

واقترب الآب قبل ان يدبر محرك السيارة وقال :

ـ لا تكثر من الذهاب ، كما تفعل ، الى هيد لبيرج بسيارتك
المحطمة هذه .

لم تكن كارولا قد عادت حين بلغ منزل عائلة شولت ببيرنج . كانت
قد اتصلت بالهاتف وأعلمتهم بأنها لم تنه تقريرها ، وطلبت إليهم الا
ينتظروا مجئها لاحتساء القهوة .

- ٣ -

كانت المصطبة اوسع ومشربية النافذة رغم تقادمها اكبر . كل شيء
كان آنق حتى تأكل اثاث الحديقة الذي لا يكاد يبين ، والعشب الذي
يندفع بين صفوف البلاط الاحمر كان يثير اعصابه ويفضله كما كانت

□ انت تلهم كثير الى هيدلبيرج □

تفضله الترثرة المضجرة خلال مظاهرات الطلبة . كان هذا النوع من الامور ، وكذلك الثياب موضوع نزاع بينه وبين كارولا . فقد كانت توبخه دائماً لأنها يرتدي ثيابه بطريقة مفرطة في التقليد ، ومبالفة في البورجوازية . وتحدثت مع أم كارولا عن حديقة الخضار ومع أبيها عن رياضة سباق الدراجات ووجد قهوتهم أسوأ مذاقاً من قهوة أهله ، وحاول أن يسيطر على أعصابه التائرة كي لا تستحيل إلى غضب فقد كانوا أشخاصاً لطيفين حقاً ذوي أفكار متقدمة قبلوا به دون آية أفكار مسبقة وعلى نحو رسمي إذ أعلنا خطبتهما على صفحات الجرائد . وهو يحبهم كثيراً منذ ذلك ، ويحب أمها كذلك مع أن تعبيرها المفضل – هذا شيء فاتن – كان يشير أعصابه في البداية ، ثم دعاه الدكتور شولت بيرنج ، وكان محرجاً بعض الشيء على ما بدا له – إلى اللحاق به إلى كاراجه حيث عرض عليه الدراجة التي اشتراها منذ وقت قريب والتي كان يقوم عليها بدورات حول الحديقة العامة وحول المقبرة القديمة صباحاً . إنها دراجة تبلغ الاعجاز ، وأشاد بها باعجاب خالص من الغيرة ، ثم امتطاها ليجرها بدوره حول الحديقة وشرح لشولت بيرنج دور العضلات في الساق ، فقد تذكر أن أعضاء النادي من الشيوخ كانوا أكثر ما يتأملون من تشنج الأعصاب ، وحين نزل عن الدراجة وأسندتها إلى جدار الكاراج سأله شولت :

– برأيك ، كم يلزمني من الوقت لازهباً بدرجتي المعجزة – كما تسميها – من هنا وحتى ... ولنقل هيدلبيرج ؟

كان السؤال يبدو عارضاً وبرئاً ، خصوصاً وأن شولت أضاف :

– والحق أنني درست في هيدلبيرج ، وكان لي آنذاك دراجة أيضاً ، وكنت أقضى في الذهاب ساعتين ونصفاً تقريباً ، وكانت في عنفوان شبابي !

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبيج □

وابتسم ، كان حقا سليم الطيبة ، وتحدث عن اشارات المرور ،
وازدحام الطرق بالسيارات وانسدادها وعما لم يكن موجودا بعد في أيامه
تلك . كان يحتاج ، إن أخذ سيارته ، إلى خمس وثلاثين دقيقة ليصل
إلى مكتبه ، وقد جرب ذلك ، وثلاثين دقيقة إن أخذ دراجته :

— وانت ، كم تحتاج من الوقت ، ان أخذت سيارتك ، لتبلغ
هيد لبيرج ؟

— نصف ساعة .

ولأنه تحدث عن السيارة يثبت انه لم يذكر هيد لبيرج عرضا ، وفي
تلك اللحظة وصلت كارولا ، لطيفة كعادتها أبداً وجميلة كعادتها وشعاع
الشعر بعض الشيء . كان من الظاهر أنها ميتة حقا تعباً .

وليس يعرف معرفة يقينية الان ، وهو يجلس الى طرف السرير وفي
يده لفافته الثانية لم يشعلها بعد ، ان كان توتر اعصابه قد استحال غضباً
فانتقلت عدواه إليها او أنها هي التي كانت متوردة الاعصاب وغاضبة فوق
ذلك عليه . لقد قبّلته طبعاً ولكنها همست له في الوقت نفسه بأنها لن
ترافقه ، ثم تحدثا عن كرون سور جيلر الذي كان قد أشاد بمعزايته كثيراً ،
ثم تحدثا عن المناصب الشاغرة ، وعن حدود المقاطعة ، وعن رياضة سباق
الدراجات ، وعن التنفس ، وعن اللغة الإسبانية وتساءلاً ان كان سيحصل
غداً على واحد أو اثنين ، وهي لم تحصل على ثلاثة إلا بشق النفس^(١) ،
وحيث دعي للعشاء تعلل بأنه متعب ، وبأن بعض الأشغال تنتظره ، فلم

١ - ان علامات الوظائف في المانيا تراوح بين واحد وهي ادنوها .

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبيرج □

يلح أحد . كان الهواء قد ابترد على المصطبة فساعد على ادخال الكراسي والصحون الى المنزل ، وحين رافقته كارولا حتى السيارة قبلته فجأة بعنفوان ، والتتصقت به تقول :

— انت تعرف اتنى احبك ، اتنى احبك كثيرا . انا اعرف انك انسان ممتاز ليس لك إلا عيب واحد ، عيب صغير واحد ، هو انك تفرط في الذهاب الى هيدلبيرج .

وعادت مسرعة نحو المنزل ، وهزّت يدها مودعة ، وأرسلت إليه قبلات في الهواء وابصر في مرآته العاكسة إنها ما تزال على عتبة البيت تلوح بيدها بقوه .

لا يمكن ان يكون ذلك من باب الغيرة ، فكارولا لا تعرف حق المعرفة انه كان يذهب عند ديجو وتيريزا لمساعدةهما على ترجمة عروض العمل وعلى ملء الاوراق الرسمية والاستثمارات وانه كان يكتب لها اقتراحات العمل ، ثم يضربها على الآلة الكاتبة ، وكل ذلك موجه لبوليس الاجانب وللأجهزة الخاصة وللنقاية ، وللجامعة ، ولمكتب العمل ، وغاية كل ذلك هي تأمين امكانة في المدرسة او في روضة الأطفال او الحصول على اعانة مالية ، او على بعثة او على ثياب او اقامة في منازل الاستجمام . كانت تعرف كل المعرفة ما كان يفعله في هيدلبيرج ، فلقد رافقته الى هناك مرات ، ونسخت على الآلة الكاتبة بحماس ، وأظهرت معرفة مدهشة بالصطلاحات الادارية ... بل ولقد رافقت تيريزا احيانا الى السينما او الى المقهى ، وحصلت من أبيها على تقدّم لاستندوق معونة التشيليين .

— ٣ —

وعوضا عن العودة الى منزله ذهب الى هيدلبيرج ولكنه لم يجد ديجو ولا تيريزا ولا راول صديقهما ، فعاد ادراجها فتعلق بازدحام الطرق ،

□ انت تذهب كثيرا الى ميدانك □

وحوالي الساعة التاسعة من عند أخيه كارل الذي جلب زجاجات جمة من البراد بينما كانت هيلدا زوجته تعد بيضا مقليا ، وشاهدوا معا تحقيقا تلفزيونيا عن دورة سويسرا حيث ظهر فيها ايدي ميركيس بمظهر المتسابق الرديء ، وحين ودعهما أعطته هيلدا كيسا من الورق ممتئلا بشباب اطفال قديمة ، لهذا التشيلي الجميل واللطيف ولزوجته .

وأخيرا حانت ساعة نشرة الاخبار ، ولكنه لم يلق إلبيها اذنا واعية وفتكر بالجزر وبالسبانخ وبالكرز الذي نضده في البراد وقرر أن يشغل لفافته الثانية . ثمة انتخابات في مكان ما ، أهي ايرلندا ، وأرض قد خسفت وصرح بعضهم بشيء مقنع تماما بخصوص ربطات العنق ، الم يكن رئيس الجمهورية الألمانية الاتحادية؟ وكذب أحدهم شيئا ما ، وكانت اسعار البورصة في ارتفاع ، ولم يقع أحد على اثر لعيدي أمين . ولم يدخن لفافته الثانية حتى طرفاها ، ولكنه سحقها في علبة لبن صغيرة لم يأكل إلا نصفها . كان حقا ميتا تعبا وأغفى بسرعة بينما كانت كلمة هيد لبيرج تครع في راسه .

- ٤ -

افطر وجة بسيطة : خبزا وحلوبا ، ثم رتب شؤون غرفته واغتسل وارتدى ثيابه بعناية وحين عقد ربطه عنقه تذكر رئيس الجمهورية او لعله كان المستشار ؟ ثم اتخذ مكانه من غرفة انتظار كرون سور جيلر قبل ربع ساعة من موعده . وبالقرب منه كان يجلس رجل بدین يرتدى ثيابه حسب الموضة فهو انيق ومهمل معا . وكان يعرفه فقد التقاه كثيرا في دروس التربية ولكنه كان يجهل اسمه ، وهمس الرجل السمين في اذنه .

- انا شيوعي ، وانت كذلك ؟

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبيج □

- لا . والحق يقال . لا تؤاخذني بذلك !

ولم يغب الرجل طويلا في مكتب كرون سور جيلر ، وحين خرج منه أشار بيده ان اخفق ، ثم دعته السكرتيرة الى الدخول . كانت امراة لطيفة تجاوزت سن الشباب بعض الشيء ، ولكنها كانت تستقبله دائمًا بمودة ، وقد فوجئ حين ربتت على كتفه مشجعة فقد كان يحسبها شديدة التحفظ

واستقبله كرون سور جيلر استقبال الاصدقاء . كان رجلا لطيفا ، محافظا ولطيفا ، وموضوعيا ، كهلا وليس شيخا ، في مطلع الأربعين وهو ايام سباق الدراجات . وكان قد شجعه كثيرا . بدأ بالحديث عن دورة سويسرا . اليه يتظاهر ايدي ميركيس بالضعف كي يخدع منافسيه في دورة فرنسا ؟ أم انه رديء حقا ؟ كان كرون سور جيلر مؤمنا بأن ايدي ميركيس يتضاعف وأما هو فلا ، كان يعتقد ان ميركيس قد استنفذ قواه حقا فمن الصعب ان تستر حقا بعض مظاهر الانهاك ، ثم تحدثنا عن الامتحان ، كانوا قد ناقشوا الامر طويلا . اكان بمقدورهم حقا ان يمنحوه العلامة واحد ؟ كلا ، لم يكن ذلك ممكنا بسبب مادة الفلسفة ، ولكن كل الباقى .. نشاطه الكبير في الجامعة الشعبية وفي الدروس المسائية ، وعدم مشاركته بأية مظاهرة .. لو لم يكن هناك . كان كرون سور جيلر يتسم له بكثير من المودة ، .. إلا عيب واحد ، عيب صغير واحد .

- نعم ، اعرفه ، إنني اكثر الذهاب الى هيدلبيج .

لقد احمرت تقربا وجنتا كرون سور جيلر . وكان اضطرابه واضحا .
لقد كان رجلا غاية في الحساسية منطويًا على نفسه ، ويقاد يكون خجولا لا يطبق الذهاب مباشرة الى غايته .

- من قال لك ؟

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبيرج □

- نعم .

- سيكون امامك وقت شاغر طيلة اسابيع .. كيف ستملؤه ؟

- سأتمنى كثيرا ، أمتطلي الدراجة من جديد ، واذهب كثيرا الى هيدلبيرج .

- على الدراجة ؟

- لا .. بالسيارة .

وتنهد كرون سور جيلر . كان من الواضح انه يتالم . انه يتالم حقا .
وحين مدد يده له ، قال هامسا :

- لا تذهب الى هيدلبيرج . لا استطيع ان اقول لك اكثر من هذا .

ثم ابتسם وقال :

- فكر بابيدي ميركيس .

وما ان اغلق الباب خلفه وراح يقطع غرفة الانتظار حتى بدا يستعرض الامكانيات الاخرى ، مترجم ، او مدير سفريات ، او مراسل باللغة الاسپانية لوكاله مصرفيه .. فقد كان اكهل من ان يحترف السباق ، وليس من حاجة هناك لكهربائي . كان قد نسي ان يودع السكريته ، فعاد أدراجها ولوّح لها بيده . ۱۰۰ هـ .

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبرج □

ولد الكاتب الالماني هنريك بول HEINRICH BOLL في مقاطعة كولونيا عام ١٩١٧ ، وحصل على جائزة نوبل للاداب عام ١٩٧٢ . لقد صار هنريك بول كاتبا في بلد اجتاحته المصائب واحاق به الغراب .

نشر في مطلع أمره افاصيص عرضت للحرب على أنها اشنع الكوارث جميما .

وأنا رواياته الاولى : « أين كنت يا آدم » ١٩٥١ و « عد الى بيتك يا بوغنز » ١٩٥٣ ، و « أطفال الموتى » ١٩٥٤ فقد عالجت الحرب كذلك ولكنها عالجت كذلك عجز الفرد أمام هفيفان التاريخ ، ثم عبر في رواياته اللاحقة عن أحاسيس رجل فقد إيمانه بالمجتمع الالماني : التكشيرية ١٩٦٣ ، شرف كاتارنيايلوم الفسائع ١٩٧٤ ، صورة لعصبة مع سيدة ١٩٧١ ، وامرأة أمام مشهد نهرى ١٩٨٥ .

نوفي هنريك بول في ١٦ تموز ١٩٨٥ .



لَوْ لَمْ أَكُنْ أَنَا نَفْسِي .. فَمَنْ أَكُونُ؟

فرانك اوكونر

تُرجمة: د. البراديم يحيى الشطابي

ان معرفتي من اين يأتي الاطفال ملا حياتي بالاثارة والاهتمام ، ولكن ليس بالطريقة المألوفة طبعا ، لا ، ابدا ، لم افعل ما يفعله اي طفل طبيعي في كتاب مقرر ، بل ان ما اكتشفته هو سحر التاريخ وفنته . فانا حتى هذه اللحظة ما زلت احبا في موطنى الخاص بي الذي لا تاريخ له ، وقبلت زواج والدي كقدر مكتوب ، بيد اتنى عندما بدأت انعم النظر فيه بهذه الطريقة العلمية الجديدة بدأت ارى في زواجهما منعطفا تاريخيا . انه حدث بسيط وعادي ظاهريا بلا تمييز عن سواه من الاحداث اليومية ، ولكنه ذا اثر يغير مصير الانسانية . لا اعرف بascal ، ولكنني معجب

* عنوان القصة الاصلية هو : « دراسة التاريخ » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

بملاحظاته التي ابداها حين قال : « ماذا يمكن ان يحدث لو كان انف كلوياترة اطول قليلا » .

لقد غيرت نظرتي الجديدة لزواج أبي بأمي رأيي فيما . اذ كنت أراهما مثلاً مبادئ ، لا اشخاصاً فحسب ، كنت ارى فيهما طوداً يحرس الأفق الأخضر . وفجأة يبرز من وراء السحب قبس من نور فيبدد ذلك الطود الأشم الى قمم ووديان وسفوح ، وظهرت من خلاله بيوت ريفية بيضاء ناصعة ، وحقول يعمل فيها الناس تحت شمس المساء ، وعالماً كاملاً بكل مظاهره الداخلية ورؤاه . كان ماضي والدتي موضوعاً للبحث اكثر غنى من ماضي والدي . اذ كان يتميز بتنوع الناس الذين تعرضوا لها والخلفيات التي واجهتها في حياتها . كانت يتيمة ، وخداماً ، وفيقة ، ورحلة ، كما تقدم اليها عامل طيان ، وطباخ فرنسي علمها كيف تصنع قهوة رائعة ، وصاحب دكان كهل غني في سنداي ويل . وبما ابني احبيت ان اكون غير ما أنا ، فكرت كثيراً في الطباخ والفوائد التي يمكن ان أجنيها نتيجة كوني فرنسي ، بيد ان صاحب الدكان كان أكثر حيوية وتوقداً في خيالي لانه تزوج امراة ومات بعد ذلك بوقت قصير وذلك لخيبة امله فيها على ما اظن ، مخلفاً ثروة كبيرة . فكانت ثروته بالنسبة لي كما كان انف كلوياترة لباسكال ، برهاناً مطلقاً على ان الامور يمكن ان تكون على غير ما آلت اليه .

سألت أمي يوماً برصانة : « كم كانت ثروة السيد ربوردان ، يا أماه ؟ » .

فأجابت والشك يساورها : « يقولون انه ترك أحد عشر ألفاً ، ولكن ليس للمرء أن يصدق كل ما يقال » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

بيد ابني صدق ذلك . اذ لم اكن مستعدا للتقليل من ثروة كان
من الممكن ان ارثها بسهولة .

فسألت امي بصرامة : « الـم تأسـي لـه و تـأسـي عـلـيـه ؟ »

فسألت بلا اكتراث : « ولـم آسـف لـه يـا بـنـي ؟ فـما نـفـع الـمـال اـذ لـم
يـكـن هـنـاك اـسـتـلـطـاف ؟ »

لم يكن ذلك ما عنيـته ابدا . فقلبي كان يـنبـض اـشـفـاقـا عـلـى مـن حـاـول
ان يكون والـدي ، وـحتـى عـلـى الـمـسـتـوـى الـمـتـدـنـى نـظـرـت فـيـه اـمـي إـلـى الـأـمـر ،
اـذ كـان لـلـمـال اـن يـكـون مـفـيدـا جـدا لـي . لم يكن الـأـمـر مـتـعـلـقا بـأـبـ يـمـلك اـحـد
هـشـر الـفـ جـنـيه ، وـهـو مـبـلـغ مـن الصـعـب تـخـيلـه ، اـذ يـزـيد سـبـعا وـعـشـرـين
مـرـة عـن اـكـبـر رـاتـب سـمعـت بـه فـي حـيـاتـي ، الا وـهـو رـاتـب عـضـو الـبرـلـمان ،
بل بـمـا توـصـلت الـيـه مـن اـن اـمـي فـي ذـلـك الـحـين . لم تـكـن قـاسـية الـقـلـب
فـحـسـب بل لم تـكـن عـمـلـيـة اـيـضا .

لـكـن والـدي كـان هو المـفـاجـأـة الـحـقـيقـيـة . كان يـبـدو اـنـطـوـائـيا ، قـلـقا ،
وـأـنـه لا يـسـتـسـيـغـيـني اـذ يـطـلـب مـنـي دـائـما الخـرـوج لـلـعـب ، او الصـمـود إـلـى
الـطـابـق الـعـلـوي لـاقـرـاء ؟ الا اـنـ النـهـج التـارـيـخـي الـذـي بـدـأت انـظـرـ الـيـه مـن
خـلـالـه قدـ غـيرـه تمامـا فـي نـظـري كـما تـغـيرـ أـيـة شـخـصـيـة فـي حـكاـيـة خـرـافـيـة .

قلـت لـه ذاتـ يـوـم : « لـنـتـحدـث ، يـا اـبـت ، عـن السـيـدـات الـلـاتـي كـادـتـ
وـالـدـي اـنـ يـتـزـوـجـهـنـ » .

فـقـال مـرـبـتـا عـلـى رـكـبـتـيه وـنـاظـرـا بـخـبـثـ الـيـ اـمـي : « اوـه ، هو ...
هو ... يـمـكـنـكـ اـنـ تـؤـلـف كـتـابـا حـولـ ذـلـك . » لـقـد تـغـيرـ وجـهـهـ فـي تـلـكـ

□ لو لم اكن انا نفسي ...؟ فمن اكون؟ □

اللحظة ، فبدت عليه مسحة الشباب ، والأسى الكبير ، أما أمي فاسود وجهها ، وقالت وهي تحملق في النار : « يمكنك ذلك ، فهو لاليء ». .

فرد والدي وقد غمزني : « كنت أكثر شباب كورك وسامة . هذا ما قالته احداهن عنني » .

فقالت أمي عابسة : « نعم . أنها مي كادوثمان » .

فصاح والدي مندهشا : « وهي بالذات . كيف نسيت اسمها . فتاة جميلة والله أنها كانت أجمل فتاة ، وما زالت » .

فأجابت والدتي مشمسنة : « لا شك أنها كذلك ، وهي أم لستة اطفال » .

فقال والدي : « أوه . أنها خير من يرعاهم ، فلها رأس جميل » .

فأجابت أمي : « بالطبع . لا شك أنها تربطهم بعمود النور عندما تذهب لشرب مع الجارات أو لشرب شيئاً » .

كان ذلك من الأمور الغريبة في تاريخ والدي . وكان كلاهما يحب الحديث عنه ولكن بطريقة مختلفة . فأمي كانت تتحدث عن ذلك عندما تكون معها في مكان ما ، في المنتزه أو في الوادي . ولكنها مع ذلك لا تتطرق إلى الواقع لأن وجهها كان يشرق فتشريع بالتحدث عن العribat . يقودها حمير أو الحفلات الموسيقية في المطبخ ، أو عن مصايب الزيت . وكانت أضيق ذرعاً بذلك رغم أنني أثمن تلك الأمور عاليًا بسبب جوها الرومانسي . أما والدي فلم يكن يأبه أبداً في أن يتحدث عن ذلك الماضي أمام أمي فيشير غضبها خصوصاً عندما يذكر مي كادوثمان . كان يعرف

□ لو لم أكن أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

ذلك جيداً وكان يغمزني فيضحكني رغم أنني لا أعرف لماذا أضحك ، ومع ذلك كانت عواطفني مع أمي . فأقول له مستغلاً معنوياته العالية : « طالما كنت تحب الانسة كادوثمان الى هذا الحد ، فلم لم تتزوجها » ؟

فيتظاهر بالشك والأسى ، ويضع يديه في جيبي بنطاله ويسير مختلاً نحو الباب الخارجي ، وهو منظر يفرجني كثيراً ، ثم يقول دون أن ينظر الى : « ذلك أمر بالغ الدقة . فكان أمامي أمك المسكينة أفكر فيها » .

فتقول أمي غاضبة : « كنت مشكلة كبرى بالنسبة لك » .

فيتابع الكلام وكأنه لم يسمعها : « لقد قالت لي ذلك ماري المسكينة بنفسها والدموع ينهمر على وجنتيها » ، قالت : « ستودي بي تلك الفتاة ذات الشعر الأشقر في النهاية الى القبر » .

فردت أمي مستهجنة : « أتححدث عن الشعر ، تلك التي شعرها كجزءة الجزر » .

ويتابع والدي كلامه بعاطفة عميقه بعد أن عاد الى كرسيه قرب النافذة : « لم أعاني مثلما عانيت حينذاك متمنياً بين الاثنين » .

فنهضت أمي فجأة وانصرفت الى الغرفة الامامية حاملة كتابها تهرباً من محاكمه والدي قائلة بصوت حاد : « أو ، مسجين أنت » . وكانت تأخذ كلامه بحرفيته .

الامر الذي يجعل والدي يقهقه ابتهاجاً واضعاً يديه على ركبتيه وناظراً الى السقف ويفمزني . وكنت أضحك معه بالطبع ، ولكن سرعان

□ لو لم اكون انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

ما اشعر بالبُؤس لأنني كنت اكره رؤية امي تنعزل وحدها في الغرفة الامامية . وكانت اذهب اليها فاجدها تجلس في كرسيها المجدول قرب النافذة عند الفسق ، وكتابها مفتوح على ركبتيها وهي تنظر الى الساحة امامها . وكانت عادة تستعيد هدوءها عندما تتحدث معي ، ولكنني كنت احس بشعور من القلق الخفي يخالجها فالاطفال وأتحدث اليها مهدئا ايها كما لو كنت انا الام وهي الطفل .

على الرغم من ان ما يعنيه التاريخ بالنسبة لهم كان يشيرني ، الا ان ما يعنيه بالنسبة لي كان يشيرني اكثر . اذ كانت احتمالاتي ضعف احتمالاتهم . فمن خلال امي كان من الممكن ان اكون فرنسي ا اسمه لورنس ارمادي ، او غنيا من أغنياء سنداي ويل اسمه لورنس دبوردان ، ومن خلال أبي كان من الممكن ان اكون واحدا من أطفال الآنسة الجميلة الفاضحة كادوثمان ، رغم بقائي من آل ديلاني . لقد فتنتني مسألة من سأكون لو لم اكون انا نفسي ، بل ربما كانت مسألة ما اذا كان هناك اي خطأ فيما آلت اليه الامور الان اكثر فتننة وسحرا .

من الطبيعي اني كنت اميل لان اكون لورنس ديلاني ، ولهذا لم يسعني الا ان اتساءل هل سأدرك ان لورنس ديلاني ، الذي هو انا الان ، سيكون فجوة في تكويني لو كنت لورنس دبوردان ؟

اذكر ذات مساء بعد انصرافي من المدرسة اني اتجهت وحيدا الى سنداي ويل التي كنت اعدها موطنني الثاني . وقفت أمام بوابة حديقة المنزل الذي كانت امي تشتبغل فيه عندما تقدم اليها السيد دبوردان ، ثم ذهبت وتأملت الدكان نفسها . من الواضح أنها شهدت أياماً أفضل ، وكانت علب الكرتون والاعلانات تتبدى في الواجهة وقد علاها الغبار . لم

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

تكن بمستوى المخازن الكبرى في باتريك ستريت ، ولكنها كانت في الوقت نفسه فوق مستوى دكان القرية حجماً ومحطيات . شعرت بالأسف لموت السيد ريدوردان لأنى كنت أرغب في أن أراه بنفسي بدل الاعتماد على انطباعات أمي عنه التي بدت لي متحيزه . ولكن بما أنه مات حزناً على أمي ، فقد كانت صورته في نفسي صورة رجل لطيف رقيق ، فأضفت عليه ملامح وسلوك رجل كهل كان يتحدث إلى كلما لقيني في الطريق ، فشعرت أنه كان بإمكانني الارتباط به كأب . أستطيع تذكر الصورة بأكملها . أمي تقرأ في فهو بانتظار قدومي إلى سنداي بزي المدرسة الزاهي بما في ذلك القبعة ، كتلاميذ مدرسة ثمرمر سكول ، حاملاً حقيبة الجلد الشمية بدلاً من الكيس القماش الذي أحمله الآن على كتفي . أستطيع رؤية نفسي وأنا أسير مختالاً اتسكع عند البوابات وألقي نظرة على النهر : وربما اذهب بعده لتناول الشاي في أحد البيوت الضخمة ذات الحدائق المنحدرة حتى النهر ، وربما أجد في قارب في النهر مع فتاة تلبس ثوباً قرنقلي اللون . وتساءلت هل سأبه بتلميذ مدرسة ناشونال سكول ذي الحقيبة القماشية الذي يدرس رأسه بين قضبان البوابة الآن وهو يفكر بي . انه شعور غريب واحساس بالوحدة جعلني انهار باكيما .

ييد ان المكان الذي جذبني اليه أكثر من غيره هو دوغلاس رود حيث كانت تقيم صديقة والدي الآنسة كادوثمان ، التي لم تعد الآن تحمل هذا الاسم ، بل أصبحت تدعى السيدة أبرايان . من الطبيعي الا تكون امراة تحمل اسم السيدة اوبرايان أكثر جاذبية واثارة للخيال من الطباخ الفرنسي او صاحب الدكان الكهل ذي الواحد عشر الف جنيه ، الا أنها كانت حقيقة واقعة حية يفتقر اليها الآخران ، لهذا ، كثيراً ما كنت أجده نفسي ، عندما كنت أذهب بانتظام الى المكتبة في بارنبيل بريديج ، أسير

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

في الطريق المتجه الى دوغلاس واقف أمام صف البيوت الطويل الذي تقيم فيه السيدة اوبرابيان . كان هنالك درج طويل يؤدي الى البيوت ، وعندما يحل المساء تنعكس أشعة الشمس ساطعة على واجهات البيوت فتبعد كأنها شاشة مضيئة . وذات مساء ، عندما كنت أراقب مجموعة من الصبية يلعبون الكرة في الشارع ، تغلب علي حب الاستطلاع . فتحدثت مع أحدهم . وبما أنني أتصف عادة بالتأدب الطبيعي والوقار كنت خائفا من غضبه .

سألته : « هل لك أن تدلني على البيت الذي تقيم فيه السيدة اوبرابيان ، من فضلك ؟ » فصرخ مناديا صبيا آخر : « اي غولي ، هذا الزميل يريد أن يعرف مقام عجوزك » .

كان ذلك أكثر مما راهنت عليه ، انفصل صبي وسيم من عمري عن المجموعة ، وجاء الي ضاما قبضته . فهلعت ، بيد أنني درسته عن كثب . انه الصبي الذي كان من الممكن ان اكونه .

وتساءل مرتاتبا : « لم تريده أن تعرف أمي » ؟

مرة أخرى لم أتوقع مثل هذا الموقف المحرج . ومع ذلك وضحت له قائلا :

« كان والدي صديقا حميا لامك . » الا أن كلامي هذا كان غريبا عليه وكأنه لغة أجنبية فمن الواضح أنه لم تكن لدى غولي اوبرابيان أية فكرة عن التاريخ .

فسأل غير مصدق ما سمع : « ما ذلك ؟ » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

وعند هذه النقطة قاطعتنا امرأة كنت قد لاحظتها من قبل تتحدث مع امرأة أخرى عبر السياج الفاصل بين حديقتين منحدرتين . أنها امرأة صغيرة الحجم غير مهندمة تهز عربة أطفال كانت تمسك بها ساهية وكانها لا تتذكر العربية الا لاما .

فصرخت رافعة نفسها على رؤوس أصابعها كي ترانا بشكل أفضل
« ما الامر يا غوسي » ؟

فقلت لغوسي بطريقة هيستيرية : « لم اكن ارغب في ازعاج أمك ،
شكرا لك » ولكنها استبقيني وأشار لامه الي بطريقة بدت لي وقحة ،
وزعق قائلا :

« هذا الزميل يريدك » .

فدمدمت قائلا : « لا ، لا أريدها بالفعل » وقد احسست أنني وقعت
فلا مناص . هبطت الدرج العالى قفزا نحو البوابة ضاحكة ، مندهشة ،
فبدت عيناهما كأنهما في شقين وكانت ترتب بيمناها شعرها من الخلف .
لم يكن شعرها جزريا كما وصفته أمي رغم أن حمرة كانت تلوح فيه
عندما تقع عليه أشعة الشمس .

قالت لي مداعبة وقد انحنت الى الامام : « ما الامر ايها الصبي » ؟

فقلت مذعورا : « لم اكن اريد شيئا ، في الحقيقة ، اشكرك ، لا تزيد
المسألة عن أن والدي قال لي انك تقيمين هنا ، فخطر لي وأنا أبدل كتبى
في المكتبة ان أمر من هنا وأسائل . » وأظهرت لها كتبى وقلت : « أترى
اني بالفعل كنت في المكتبة » .

□ لو لم أكن أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

فتساءلت وما زالت عيناها في شقين ضاحكين طوبيلين : « ولكن من هو أبوك أيها الصبي ؟ ما اسمك » ؟

فأجبتها : « أسمي ديلاني ، لاري ديلاني » .

فقالت مستغربة : « ألسنت ابن مايك ديلاني ؟ يا الهي ، بالتأكيد ، أنت هو ، كان ينبغي أن أعرف ذلك من رأسك الكبير . » ومرت بيدها على راسي وضحت قائلة : « لو كان شعرك مخلوقا لما تأخرت في التعرف عليك » ، ثم أضافت قائلة بخبث :

« بالطبع لا تعرف أني أعرف ملمس أس أبيك » .

فأجبتها بوداعة : « لا أعلم ، يا سيدة أوبرايان » .

فأردفت بلهجة ذلقة : « أني أعرف بالفعل ، بل وأكثر من ذلك » ، بيد أنني لم أفهم فحوى كلامها ، وتابعت قولها ممسكة بيدي « هيا تفضل بالدخول لأملا عيني منك . هذا الذي كنت تتحدث إليه هو ولدي البكر . » جر غولي نفسه وراءنا لغاية لم أدركها إلا فيما بعد .

وما أن أقبلنا حتى صاحت فتاة صغيرة سمينة كانت تلعب الحجلة على الرصيف :

« من هذا الذي معك يا ماما ؟ »

فردت أمها بصوت عذب من فوق كتفها : « انه لاري ديلاني . » لا أعرف ما شأن هذه المرأة ، الا أن روحها المرحة ومعنوياتها العالية تجعلها تبدو أشبه بكتيبة منها بامرأة واحدة ، فما من أحد الا ويشعر

□ لو لم أكن أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

انه مختلف عنها . وتابعت ردها على ابنتها قائلة : « انه ابن مايك ديلاني من براكتون . كنت على وشك الزواج من أبيه ». ثم أردفت بدهاء موجهة الكلام لي : « هل ذكر لك ذلك ، يا لاري ؟ » لقد كانت تنتقل فجأة من الاشراق والتألق الى الالفة والمودة بطريقة جذابة .

فاجبتها محاولا ان ابدو خبيثا مثلها : « نعم ، لقد فعل ، يا سيدة اوبرايان ». فانفجرت ضاحكة ملوحة برأسها الاحمر .

« آه تأمل ذلك الان . كيف لم ينسني الشيطان العجوز . قل له ابني لم انسه انا ايضا . ولو تزوجته ، لكنك امك الان . اليس ذلك فريبا ؟ فكيف كنت ستقبلني كام ، يا لاري ؟ »

فاجبتها ملاطفا : « كنت ساحبك كثيرا ، شكرأ لك » .

فقالت : « آه ، كن منسجما مع نفسك ، لم تكن لتحب ذلك » ، ولكنها مع ذلك كانت مسرورة . لقد حصل لدلي انطباع عنها بأنها من النوع الذي يرضي المرء بسهولة . ثم تابعت كلامها قائلة : « لقد كان أبوك يقول ذلك دائما ، كان يقول ان امك متفوقة علي كثيرا ، وانت طفل متوفوق ايضا ، ومع ذلك لست سيئة علي اية حال ». قالت ذلك هازة كتفيها والابتسامة تعلو وجهها الصغير المرح .

قطعت لي ، في المطبخ ، شريحة من الخبز ومسحتها بالمربي وناولتني ابريا كبيرا من الحليب . ووجهت سؤالا الى غوسي بصوت حاد كما لو كانت تعرف الجواب سلفا : « هل تريدين شيئا تأكله ؟ » ثم قالت لابنتها المخيفة التي تبعتنا الى المطبخ : « الست سمينة وقبيحة بما يكفي ، الا تجعلني من نفسك خنزيرة ؟ » ثم أردفت مبتسمة وموجهة الكلام الي :

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

« اتنا نسميها قاتلة الرغيف . اما انت فصبي مهذب ، ولكن بئس التهذيب
ذاك ان كان ينبغي لك التفاعل مع أولادي . هل الكتاب الذي بيدهك لأمك؟ »
فأجبتها : « لا ، يا سيدة أوبرابيان ، انه لي » .

فتساءلت غير مصدقة ، وقد اخذته من يدي متفحصة حجمه
بهذهة :

« اتعني انك تستطيع ان تقرأ كتاباً كبيراً كهذا ؟ »
واردفت ساخرة : « لا اصدقك . هيا اثبت ذلك » .

ما كان لي ان اطلب اكثر من اثبات جدارتي ، اذ كنت اشعر انني لم
ابل ما استحقه كممثل ، وها هي فرصتي قد ستحت ، فوقفت وسط
المطبخ ، وجردت حنجرتي ، وشرعت باحساس عظيم بأنني سأبدأ بواحدة
من تلك الفقرات الافتتاحية التي يجدها المراء في كتب الاطفال في هذا
الزمن . « ذات مساء من امسيات الربيع الجميلة ، عندما بدأت شمس
الفروق تمسح القمم الزرقاء بأشعاعتها الرقيقة اللامعة ، كان أحد الفرسان ،
يسير على رسلي مرتديا حلة باهية تضفي عليه مظهر طالب ، وتعلو محياه
مسحة من الاسى » كانت هذه الجملة الافتتاحية من النوع الذي احبه .

فقط اعنوني السيدة أوبرابيان بهذهة : « يا الهي ، رائع . ها هؤلا
ابني من عمرك ومع ذلك لا يستطيع تهجهة كلمة « بيت » . لم لا تذهب
إلى المكتبة أيها الكربيوج » . وما أن تهيأت لاستئناف القراءة حتى قالت
متعبة : « كفى يا لاري » .

فقال غولي باحتقار : « ومن يرغب في قراءة مثل تلك المادة القديمة
العينة » ؟

□ لو لم أكن أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

ثم أخذني بعد ذلك إلى الطابق العلوي ليريني بندقية الهواء ونماذج الطائرات التي كان يمتلكها . ما زالت تفاصيل الغرفة واضحة في ذهني : مشهد الحديقة الخلفية بفابتها من النباتات البرية حيث ضرب غولي خيمته (وهو مكان سيء كمضرب خيام ، كما أوضحت له في حينه بسبب خطير الوحوش المفترسة) ، لم تكن الأسرة الثلاثة قد رتبت بعد ، وما زالت « الخربشات » على الجدران ، وصوت السيدة اوبرايان آت من المطبخ تنادي ابنتها ايدين لترى ما حل بالطفل الذي كاد يفجر راسه صراخا في عربته أمام الباب الأمامي . لقد فتنني غولي ، بوجه خاص . كان مدللا ، ماهرا ، مزاجيا ، وسيما ، يعكس ملامح أمه المنمنمة الصافية ، مرحًا ، حذرًا أنانيا . لاحظت ذلك عندما قررت الرحيل وعرضت علي أمه ست نسات ولكنني رفضتها باحتشام وأدب غير أنها دفعت بقطعة النقود في جيب بنطالي ، عندها تعلق غولي بخراتتها متمتما باللعنات ، ثم قال بصوت عال : « ان اعطيته قطعة ست نسات ، عليك ان تعطيني مثله » .

فردت عليه ضاحكة : « سأنقدرك مثلها » فتوسل اليها قائلا : « أعطي بنسا على الأقل » ، فناولته بنسا لتصرفه عنها كما قالت هي نفسها . وبعد ذلك تبعني إلى الشارع واقتراح أن نذهب إلى الدكان لشراء بعض الحلوي . صحيح أنني ساذج ، ولكنني لست معتوها ، اذ ادركت أننا لو ذهبنا إلى دكان الحلوي لخرجت مفلسا دون ان أنال من الحلوي سوى النذر البسيـر .

فقلت له اني لا استطيع شراء حلوي دون موافقة امي مما جعله يتخلّ عنـي ويصفني بالنـذـالة بل بأسـوا منها .

كان مساء منهاكا ولكنه نورني جدا . عدت في الغـسـقـ إلىـ الـبيـتـ متـهـاوـيـاـ فوقـ الجـسـورـ آـسـفـاـ لـذـكـ التـحـركـ السـرـيعـ ولـتـلـكـ العـائـلـةـ المـلـوـنـةـ ،

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

ولكتني خرجت باعجاب جديد بيبيتي وأسرتي . وعندما دخلت البيت كان المصباح مضاء فوق الم OCD ، وكان والدي يشرب الشاي .

سألتني أمي قلقة : « ما الذي أخترك ، يا ولدي ؟ » وفجأة شعرت بالاثم ولكنني تصرفت كعادتي عندما اكون مذنبًا بطريقة استعراضية كالكبار . وقفـت وسط المطبخ ممسكا قبعتي بيدي ، وأشارت بها الى أحدهما ، ثم الى الآخر ، وقلـت بطريقة درامية :

« لن تصدقـا من التقيـت ؟

فتساءلت أمي : « من ، يا بـني ؟

فأجبـت واضـعا قبـعتـي على الكرـسي بـرـصـانـة وـثـباتـاً مـسـتـدـيرـاً اليـهـماـ مـعـاـ :

« الانـسـةـ مـيـ كـادـوـثـعـانـ .ـ الانـسـةـ مـيـ كـادـوـثـعـانـ .ـ السـيـدـةـ اوـبـرـاـيـانـ كـماـ يـسـمـونـهاـ الانـ » .

فتساءـلـ والـدـيـ وـاضـعاـ كـوبـ الشـايـ مـنـ يـدـهـ : « السـيـدـةـ اوـبـرـاـيـانـ ؟ـ اـينـ التـقـيـتـ السـيـدـةـ اوـبـرـاـيـانـ » ؟

« قـلـتـ لـكـمـاـ لـنـ تـصـدقـانـيـ .ـ لـقـيـتهاـ قـرـبـ المـكـتبـةـ .ـ كـنـتـ اـتـحدـثـ لـبعـضـ الزـملـاءـ وـاـذاـ بـاحـدـهـ هـوـ غـوسـيـ اوـبـرـاـيـانـ ،ـ اـبـنـ السـيـدـةـ اوـبـرـاـيـانـ .ـ

فـاصـطـحـبـنـيـ مـعـهـ اـلـىـ الـبـيـتـ وـاطـعـمـتـنـيـ اـمـهـ خـبـزـاـ وـمـرـبـىـ وـاعـطـنـيـ هـذـهـ » .

وـاخـرـجـتـ قـطـعةـ السـتـ بـنـسـاتـ زـاهـيـاـ .

□ لو لم أكون أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

فرد والذي فمه مذهولاً : « لقد نسفت » وابتعدت اليه ، ثم نظر الى أمي وانفجر مقهقاً .

تابعت حديثي : « وطلبت اليه أن اخبرك بأنها ما زالت تذكرك ، وتبعث إليك بحثها » .

فقال والدي نافشا كالدبيك : « أوه ، وحق جرس أثلوبي الوثاب » .
وشرع يربت بيده على ركبتيه . أحسست أنه صدق روایتی وابتهدج بها ، وأحسست أن والدتي لم تصدقها ولم تبتهدج اطلاقاً . تلك هي مشكلة أمي ، فهي على الرغم من استعدادها لعمل أي شيء لمساعدتي في إية مشكلة ذهنية إلا أنها لم تدرك أبداً افتقارهما إلى الخبرة . لم تنطق بواحدة ببنت شفة عندما كان والدي يستجوبني والدهشة باديه على محياه مختزنا ما يحصل عليه من معلومات ليرويها إلى زملائه في المصنع . وأكثر ما سرّه هو تذكر السيدة أوبرابيان شكل رأسه ، وعندما خرجت أمي إلى المطبخ ، لاحظته ينظر في المرأة ويمرر أصابعه عبر شعر مؤخرة رأسه .

ادركت لأول مرة أنني أفلحت في إثارة القلق في نفس أمي تماماً كما كان يفعل أبي ... ، وشعرت بالبؤس والذنب دون أن أعرف سبباً لذلك . وكان ذلك جانباً من جوانب التاريخ الذي درسته فيما بعد .

استطعت في تلك الليلة أن أطلق العنان لعواطفي وخالي تصورت نفسي غوسي أوبرابيان أقف في غرفة النوم أطل على خيمتي في الحديقة ، وتصورت أيدين اختي ، والسيدة أوبرابيان أمي ، وبذلك أحبيب التاريخ ثانية؟ كما فعل بascal . وتذكرت صحكة السيدة أوبرابيان وتوبىخها لاولادها وتمرير أصابعها في شعرى كانت لطيفة ، مزاجية ، حادة الطبع ، وأدركت أنني لا بد أن أكون شخصاً مختلفاً في تعاملـي معها . فكونـي محـباً

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

للقراءة لن يرضيها ، وستضطرني أن اكون مثل غوسي متحلقا ، فارغ الصبر ، مثيرا . كانت من النوع الذي يدفع بالمرء الى مغازلتها ، رغم اني لم استطع التعبير عن هذه الحقيقة .

وبعد ان انقمست في عواطفي هذه وسبحت في بحر الخيال بما فيه الكفاية ، هدأت نفسي متعمدا كما كنت أفعل دائما عندما يتملكني الخوف لظنني بوجود لص في البيت او وحش يحاول القفز الى الغرفة من نافذة السقية . صالحت يدي على صدرني ونظرت الى النافذة وقلت : « ليس الامر كذلك . فلست أنا غوسي او برايان . أنا لاري ديلاني ، وأمي ماري ديلاني ، وتقيم في رقم « ٨ » ساحة ويلنفتون . وغدا سأذهب الى المدرسة في كروس ، وسوف تقام هناك الصلاة ، ومن بعدها يأتي درس رياضيات ، ومن بعده درس انشاء » .

لم يعمل السحر بادئ الامر . لم أعد اتفحص شخصية غوسي ، ولكنني لم أسترد نفسي ثانية ، ولم أعد أاي شخص آخر اعرفه . فبدأ لي كأن هويتي كانت كالكيس الذي يفلق نفسي ، فخرجت منه قاصدا ، ولم أعد قادرا على العودة اليه لأنني أصبحت أكبر من حجمه . مارست كل حيلة أعرفها لاطمئن نفسي . جربت لعبة العد ، ثم صليت ، ولكن الصلاة بدت غريبة عنِّي تماما . كنت في وسط حيز خال ، مطلقا من أمي وبיתי وكل ما هو دائم ومؤلف . وفجأة وجدت نفسي انتصب . ففتح الباب ودخلت أمي بشوب نومها ترتجف وشعرها على وجهها .

وقالت بصوت خافت عال : « لست نائما ، يا بني » .

كنت اتنحنح ، فوضعت يدها على جبيني وقالت : « أنت ساخن ، ما بك » ؟

□ لو لم أكن أنا نفسي ... ؟ فمن أكون ؟ □

لم استطع اخبارها بال Kapoorس الذي تهت فيه . ولكنني ، بدلاً من ذلك ، أمسكت بيدها ، فبدأ الرعب يتراجع تدريجياً ، واستعدت نفسي ثانية ، وتقلصت حتى تمكنت من دخول جلد هويتي ، وهجرت اللانهاية وكل ما فيها من كرب .

ثم قلت لها : « أمي ، أعدك إلا أريد سواك أبداً » .



أحزان السكر

للكاتب الأمريكي : جون شيفر

ترجمة: هيسن اسماعيل

كان الوقت بعد ظهر يوم أحد ، عندما سمعت «أمي» ، وهي ماتزال في فراشها ، أصوات عائلة «البردين» ، تدخل المنزل ، ثم تبعتها ، بعد لحظة ، عائلتا «فاركورسون» و «بارمنتر» . تابعت قراءة كتاب «الجمال الأسود» حتى شعرت أن عظام رجليها تؤلمها . عندها أغلقت كتابها ونزلت إلى الطابق الأرضي . كان باب غرفة المعيشة مفلاقاً ، ولكنها استطاعت أن تسمع ، من خلاله ، الكلام والضحك الصاخبين . لا بد انهم يشرثون بكلام لا معنى له ، أو ربما بآحاديث أسوأ من ذلك بكثير . جميعاً ، توقيوا عن الكلام ، عندما دخلت «أمي» الغرفة .

— «هاي ... أمي» قال السيد فاركورسون .

— «السيد فاركورسون يتحدث إليك يا أمي» .. قال لها والدها .

□ احزان السكر □

— « مرحبا يا سيد فاركورسون » قالت آمي . توقفت خارج المجموعة .

استأنفوا حديثهم . استطاعت أن تمر من خلف السيدة فاركورسون وتنقض على صحن البندق وتأخذ ملء يدها منه .

— « آمي ... » قال السيد لاوتون ، والدها .

— « إبني آسفة يا أبي ... » قالت وهي تتراجع ، خارج الدائرة ، باتجاه البيانو .

. « أرجعي حبات البندق إلى مكانها » خاطبها والدها .

— « ها قد أرحتها يا أبي » أجبت .

— « حسنا ، أرجعي حبات البندق يا عزيزتي » قالت أمها بلطف وأضاف : « ربما أراد شخص ما أن يتناول البندق !! »

ملأت « آمي » فمهما بالبندق الذي أخذته ، وعادت إلى طاولة القهوة مارقة بقرب صحن البندق .

— « شكرا لك يا آمي » قالوا لها ، وهم يأخذون حبة أو حبتين من البندق .

— « كيف ترين مدرستك الجديدة يا آمي ؟! » سألتها السيدة بردین .

— « إبني أحبها » أجبت آمي ، وأضافت : « إبني أحب المدارس الخاصة(١) أكثر من المدارس العامة(٢) . فالمدرسة الخاصة لا تشبه مصنعا كما هو حال المدرسة العامة !! »

- « في اي صف انت ؟! » سالتها السيدة بردین .

- « في الصف الرابع » .

أخذ والدها كأس السيد « بارمنتر » وکاسه ، ونهض ليذهب الى غرفة الطعام کي يملأهما . أقت آمي بنفسها في الكرسي التي وجدتها فارغة .

- « لا تجلسی على كرسي والدك يا آمي » قالت أمها دون أن تعلم أن رجلي آمي متورميان بسبب قيادتها للدراجة ، بينما لم يعمل والدها شيئاً سوى الجلوس طيلة اليوم .

بينما كانت تتجه الى الباب سمعت آمي أنها تبدأ الحديث عن الطباخة الجديدة . لقد كان ذلك مثلاً جيداً عن الأحاديث التي وجدوا أنه من المتع التحدث عنها .

خرجت آمي الى الشرفة ونظرت الى السماء التي لم تكن غائمة . إنها لن تمطر . وهكذا فان نصيحة والدها لها ، بعدم الخروج ، كانت مثل كل نصائحه ، غير صحيحة أبداً .

لقد كان الآخرون ، دائمًا ، معها . لم يتركوها لحظة واحدة تفعل ما تشاء . « ضعي دراجتك بعيداً - افتحي الباب لجذتك يا آمي - اطعمي الهرة - اعملني وظيفتك المدرسية - ساعدني السيدة بردین بأخذ حصتها من البندق - مرري البندق إليها - آمي حاولي أن تعتنى بمظهرك ... » .

وقف جميع الحاضرين عندما وقف والدها بالباب وناداها : « آمي .. نحن ذاهبون الى منزل عائلة « بارمنتر » من أجل تناول العشاء ..

□ احزان السكر □

ستبقى الطباخة هنا .. وهكذا لن تكوني وحيدة .. تأكدي من الذهاب الى الفراش في الساعة الثامنة .. مثلكما تفعل كل فتاة جيدة .. تعالى قبلّيني .. ليلة سعيدة » .

بعد أن انطلقت عربتهم ، تجولت « أمي » في المطبخ ثم ذهبت الى غرفة نوم الطباخة ، وعندما دخلتها وجدت الطباخة واسمها « روزماري » بلباس النوم وكانت تقرأ في الانجيل . ابتسمت روزماري لـ أمي . كانت ابتسامتها جميلة وكانت عيناها زرقاوين .

- « هل خرج أهلك ثانية؟! » سالتها .

- « نعم » أجبت أمي .

دعتها السيدة العجوز للجلوس .

- « يبدو أنهم يمتهون أنفسهم .. أليس كذلك؟! فخلال الأربعة أيام الماضية ، لوجودي هنا ، أراهم يخرجون كل ليلة ، أو يكون لديهم ضيوف هنا » .

القت بالانجيل في حضنها وابتسمت ، ولكن هذه المرة لم تبتسم لـ أمي .

- « بالطبع إن شرب الخمر الذي يحصل هنا هو شأن اجتماعي ، وما يفعله أهلك ليس من شأنى أليس كذلك؟! . إتنى قلقة بسبب الشرب أكثر من الناس الآخرين . فما جرى لشقيقتي المسكينة يجعلنى قلقة . لقد استمرت شقيقتي بالشرب عشر سنوات . كنت أذهب لزيارتها بعد ظهر أيام الأحد ، وكانت أغلب الوقت فاقدة رشدها بسبب ذلك . كنت أجدها ، أحياناً ، مرتمية على أرض الفرفة مع زجاجة أو زجاجتين فارغتين

□ احزان السكر □

من « الشيري »^(٢) بالقرب منها . كانت تبدو ، أحيانا ، رزينة بشكل غريب . ولكن كنت أعرف خلال ثانية واحدة ، من طريقة كلامها ، أنها سكرى وأنها لم تعد هي نفسها كما يجب أن تكون . والآن لقد ذهبت شقيقتي ... لم يعد لدى أحد أزوره أبدا » .

— « ماذا جرى لشقيقتك ؟ ! » سالت أمي .

— « كانت امرأة جميلة لها عينان جميلتان ، وبشرة بيضاء وشعر جميل » أجبت روزماري وأضافت : « شراب الجن يجعل بعض الناس فرحين ... يجعلهم يضحكون ويبيكون ... ولكن بالنسبة لشقيقتي فكان يجعلها كئيبة . وعندما كانت تشرب كانت ترجع إلى نفسها . لقد جعلها الشراب عنيدة . فعندما كنت أقول لها إن الطقس جميل ، كانت تقول لي إنني مخطئة وإذا قلت لها إنها تمطر ، كانت تقول : أنها صافية تماما . كانت تصحيح لي كل شيء أقوله مهما كان بسيطا . لقد ماتت شقيقتي في مشفى « بيليفو » في صيف ماض ، حيث كنت أعمل ، يومها في « مين »^(٤) . لقد كانت هي كل عائلتي !! » .

كان حديث روزماري الصريح إلى أمي له أثره على الفتاة التي شعرت أنها أصبحت راشدة فجأة . وللحظة جاءها التهدیب بسهولة .

— « لا بد أنك تشعرين بفقد شقيقتك كثيرا » قالت أمي .

— « كنت جالسة أفكر فيها ، قبل قليل ، كانت تعمل في الخدمة ، مثلني ، وكان عملها مملاً . أنت يا أمي وسط عائلتك دائما ، ومع ذلك فأنت لست معها . كبر ياًؤك ، غالبا ، ما يؤذيك . يبدو لي أن الفتيات قانعات ورصينات ، أحيانا ، أكثر من السيدات ... إنني لا ألوم السيدات

□ احزان السكر □

اللواتي خدمتهن ، إنني أتحدث عن طبيعة العلاقة معهن . إنهن يطلبين الدجاج والمقبلات ، مثلا ، وعندما استيقظ قبل الفجر لتأهّب للعمل ، وعندما انتهي من تحضير الدجاج والمقبلات يطلبون السرطعون^(٥) وحساء اللحم » .

— « أمي دائمًا تفيسر ما بذهنها » قالت أمي .

— « عندما أكون في منطقة ريفية ، ولا يساعدني أحد في العمل ، أكون متعبة ، ولكن ليس لدرجة الشعور بالعزلة . يمكنني أن أذهب إلى غرفة الخدم بعدما انتهي من تنظيف القدور والأطباق ، وأنوبي التمتع بما خلق الله . وعلى الرغم من أن المنزل يطل على منظر جميل لقربه من البحيرة أو الجبال ، غير أن المشهد من الخلف قد لا يكون جيدا . ولكن هناك السماء والأشجار والنجوم والعصافير التي تفرد . وهناك أحد السرور حيث ترتاح قدمي . وأثناء ذلك أسمع كلاما أمام المنزل حيث يضحكون ويتحدثون مع ضيوفهم ومع ابنائهم وبنائهم . فإذا كانت الخادمة جديدة فإنهم يتهامسون بكلام عنها . وأستطيع أن أتأكد أنهم يتحدثونعني . وهذا من شأنه أن يسلب متعة ذلك المساء .

— « آه » قالت أمي .

— « لقد عملت في كل أنواع الأماكن — الأماكنة التي يوجد فيها ثمانية أو تسعة أشخاص يساعدونني ، وفي أماكن لا يعمل فيها أحد غيري حيث كنت أحرق المهلات وأجرف الثلوج في ليالي الشتاء . ففي البيت الذي يوجد فيه كثير من الخدم ، يكون الشيطان حاضرا بينهم . وهناك الخادم العجوز أو خادمة الصالون التي تحاول أن تجعل حياتي تعيسة منذ البداية . كأن تقول لي « السيدة لا تريد هذه الطريقة ... » و « السيدة

□ احزان السكر □

تحب ذلك بطريقة أخرى » و « أنا في خدمة السيدة منذ عشرين عاما ». هنا يحتاج الأمر ، مني ، أن أحصل على شهادة منهم لاستمر بالعمل . وهناك الغرف الكثيرة التي يعطونها لي لأنظفها ، وكل غرفة تبدو كثيبة فإذا كان لدى زجاجة من الجن في حقيبة يدي فلا بد لي من أن أتناول جرعة منها لارفع معنوياتي . ولكنني امرأة قوية . غير أن الأمر كان مختلفاً تماماً ، مع شقيقتي . كانت تشكو من الفضاب . ولكنني أتساءل ، دائماً ، وهذا ما كنت أفكّر به هذه الليلة أيضاً « ترى أكانت شقيقتي تعمل طيلة الوقت ؟ ! وهل كانت تريد أن ترتاح من الخدمة » ؟ !

وفي النهاية فان العمل الوحيد الذي استطاعت الحصول عليه كان في الريف حيث لا تقبل خادمة أخرى الذهاب الى هناك ، ولكنها لم تستمر بالعمل هناك لأكثر من أسبوع أو أسبوعين . لقد أخذت معها قليلاً من شراب الجن من أجل أعصابها !! . وعندما شربت زجاجتها وكل ماتستطيع أن تسرقه ... سمعوا بذلك ... لقد كان القانون الى جانبهم .

ليس من شائي أن أنصحك يا أمي أن تأخذني أي شيء من أبيك ولكنني سأكون فخورة بك إذا أفرغت زجاجة الجن هذه في البالوعة . وذلك يجعلني بحالة أفضل لكي أتحدث إليك ، يا حلوي . ذلك لا يجعلني أشعر بفقد شقيقتي كثيراً . سأقرأ ، الآن ، أكثر قليلاً في إنجيلي ، وبعد ذلك سأجلب لك بعض العشاء » .

أمضت عائلة لاوتون عاماً سعيداً مع الطباخات . مع خمسة منهم . غير أن وصول روزماري جعل السيدة « مارسيا لاوتون » تفكّر بالعودة الى نظرية غامضة عن « التمويض » عما فات . لقد عانت كثيراً وها هي الان مسرورة . كانت روزماري نظيفة ، مجددة ، مسرورة . وفي ليلة يوم

□ أحزان السكر □

الأربعاء ، بعد الغداء ، سافرت بالقطار الى نيويورك ، بعد أن وعدتهم أنها ستعود في قطار مساء يوم الخميس . وفي صباح الخميس ذهبت مارسيا الى غرفة الطبخة . كانت هناك رائحة كريهة في تلك الغرفة ، وكان ذلك بمثابة انذار عادي !!

غير أن غياب كل ما يتعلق بالاستخدام البشري من الغرفة مثل علب السجائر ، الحبر ، ساعة المنبه ، المذيع ، أو أي شيء آخر يمكن أن يربط الطبخة العجوز - روزماري - بالمنزل ، كل هذا جعل السيدة لاوتون تشعر بعدم الارتياح ، وبأنها قد خدعت كثيراً من قبل الطباخات اللواتي استخدمنهن . فتحت باب الخزانة فشاهدت بزرة معلقة فيها ، وعلى الأرض كانت حقيبة مغلقة ، رفعتها السيدة لاوتون ، فبدا لها أنها فارغة تقريباً .

قاد السيد لاوتون سيارته مصطحبها معه آمي ، الى المحطة بعد الغداء ، يوم الخميس ، للقاء قطار الساعة الثامنة ورقمها ستة عشر . كان سقف السيارة مفتوحاً وكان الهواء علياً ، وبدا ضوء النجوم لامياً ... كل هذه الأشياء بالإضافة الى صحبة أبيها جعلتها تشعر بالعطاف نحو العالم . كانت محطة السكة الحديدية في « شادي هيل » تشبه محطات السكك الحديدية التي تظهر في المسلسلات التلفزيونية القديمة، حيث المفترشون والجواسيس وضحاياهم . أحببت آمي المحطة ، خاصة وقت الفروب . لقد تخيلت أن المسافرين مشغولون بأنفسهم أكثر من اهتمامهم بالمجتمع حولهم .

بدت سيارة النادي التي قادها والدها تحمل بريق السنوات الأخيرة من عمره ورتانتها . فما لم يكن هناك ضباب كثيف ، أو عاصفة ثلجية فإن القطارات التي تسير في الأوقات العجيبة تنتهي الى عالم ذي تناقضات عميقة تمنى آمي أن تعيش فيه .

□ احزان السكر □

وصل مبكرين عدة دقائق . خرجت أمي من السيارة ووقفت على الرصيف . وكانت تتساءل في نفسها : ما غسل السلك الذي يربط القاطرات من كلا الجانبين ؟ لكنها تعلمت الا تسأل والدها عن شيء لأنه لم يكن ليجيئها عن شيء .

سمعت أمي هدير القطار ، قبل أن تراه . أحدثت ضجعه دهشة في نفسها ، وجعلتها مسروقة . وعندما دخل القطار المحطة وتوقف ، نظرت إلى النوافذ المضاء باحثة بعينيها عن روزماري . لكنها لم ترها . نزل السيد لاوتون من السيارة وانضم إلى أمي الواقفة على الرصيف . وقف القطار أخيرا . نهضت الطباخة من مقعدها . قادها مرشد المحطة ... كانت تبكي . سمعت أمي شهقاتها « إنها امرأة جميلة .. امرأة جميلة » كان مرشد المحطة يتحدث إليها بلطف ، واضعا يده على كتفها ، وساعدها بالنزول من العربة .

انسحب القطار ، وتوقفت ماري روز ، تجفف دموعها .

— « لا ، لا تقل أية كلمة يا سيد لاوتون ... وأنا لن أقول شيئا » قالت روزماري . كانت تمسك حقيقة ورقية صغيرة . اتجهت نحو أمي قائلة « هذه هدية لك أيتها الفتاة الصغيرة » .

— « شكرا لك يا روزماري » قالت أمي وهي تنظر داخل الحقيبة الورقية ورات أنها تحوي عددا من زجاجات ماء الورد اليابانية .

مشت روزماري نحو السيارة بحذر كأنما لا تريد أن يكتشف أحد ما طريقتها في الليل المظلم . كانت رائحة ما تنبث منها ، وكان معطفها الجديد ملطخا بالوحش وممزقا من الخلف .

□ احزان السكر □

طلب السيد لاوتون من آمي أن تجلس في المقعد الخلفي للسيارة ، وجعل الخادمة تجلس في المقعد الأمامي بجانبه . أغلق باب السيارة بفضض وراء الخادمة ثم مشى حول السيارة ودخل من باب القيادة ، وقاد السيارة إلى المنزل .

فتحت روزماري حقيبتها وأخرجت زجاجة من الكوكا كولا لها سدادة من الفلين ، وتناولت جرعة ، عرفت آمي ، بسبب الرائحة المنبعثة أن زجاجة الكوكا كولا كانت معبأة بالجبن .

— « روزماري .. » قال السيد لاوتون .

— « أنا وحيدة ... أنا وحيدة ... أنا خائفة ... وهذا كل ما أملكه » قالت .

لم يقل السيد لاوتون شيئاً . أوقف السيارة أمام الباب الخلفي للمنزل ثم قال : « روزماري .. اذهبي واجلبني حقيبتك ، سأنتظر هنا في السيارة » .

عندما دخلت الطباخة إلى المنزل أخبر السيد لاوتون آمي أن تدخل من الباب الأمامي قائلاً : « اذهبي للطابق العلوي واستعددي للنوم » .

عندما دخلت آمي المنزل جاءها صوت أمها من الطابق الأرضي تسأل إن كانت روزماري قد عادت . لم تجب آمي بشيء . ذهبت إلى غرفة المشروبات ، أخذت زجاجة جن مفتوحة وأفرغتها في البالوعة . كادت تصرخ عندما واجهت أمها في غرفة المعيشة وأخبرتها أن والدتها سوف يعيد الطباخة إلى المحطة .

□ احزان السكر □

عندما عادت أمي من المدرسة الى البيت في اليوم التالي وجدت امرأة ضخمة ذات شعر أسود تنظف البيت . كانت السيارة التي اعتاد السيد لاوتون أن يقودها الى المحطة ما تزال في الكراج من أجل فحصها ، فذهبت أمي والدتها الى المحطة لملاقاته . وعندما نزل الى الرصيف استطاعت أمي أن تعرف من خلال تعابير وجهه انه قد أمضى يوما شاقا . قبل والدتها ومس أمي على رأسها ، ثم ركب السيارة .

— « لعلك تعرف ان هناك منظرا مرعبا في غرفة الضيوف بسبب مظهرها » قالت امها .

— « اللعنة ... مارسيا ، اتمنى الا تقاوليني بمثل هذه الاخبار السيئة » أجابها .

ازعج صوت الأم ابنتها ، فبدأت هذه تضغط على الزر الذي يرفع ويخفض زجاج نافذة السيارة .

— « كفي عن ذلك يا أمي » صرخ والدها .

— « حسنا . الأمر ليس مهم .. » قالت امها وهي تضحك ضحكة خفيفة جدا .

— « عندما رجعت من سان فرانسيسكو ، الاسبوع الماضي لم تستطعي الانتظار فأخبرتني اننا نحتاج الى حراق جديد للوقود .. »

— « حسنا . لقد عملت اليوم مع الطباخة الجديدة . هل هذا يرضيك؟! » قالت .

— « وهل هي سكرية أيضا » سأل والدها .

□ احزان السكر □

إنها غير مناسبة . ستضع لنا بعض الفداء ، وتفصل الصحون ثم تذهب بالباص إلى المنزل . نحن ذاهبون اليوم إلى منزل عائلة فاركوسون .

- « إنني متعب . لا استطيع أن أذهب إلى أي مكان » قال .

- « من سيعتني بي ؟ ! » سالت آمي

- « أنت دائمًا ، تقضين وقتاً جيداً عند عائلة فاركوسون » قالت أمها .

- « حسناً . علينا أن نذهب مبكرين » قال .

- « من سيعتني بي » عادت آمي تسأل .

- « السيدة هيلين » قالت أمها .

عندما وصلوا المنزل ، ذهبت آمي إلى البيانو . غسل والدها يديه وذهب إلى غرفة الشراب . ثم دخل غرفة المعيشة وهو يحمل زجاجة فارغة من الجن .

- « ما اسمها ؟ ! » سأله .

- « روبي .. اسمها روبي هيلين » أجبت أمها .

- « يبدو أنها خادمة استثنائية .. لقد شربت لترًا كاملاً من الجن في يومها الأول هنا .. !!

- « آه يا عزيزي لا يجب أن تفتعل مشكلة الآن » .

□ احزان السكر □

— « الكل يشرب خمرى .. لقد تعبت كثيرا بسبب هذا » صرخ .
— « هناك الكثير من الجن في الخزانة . افتح زجاجة أخرى »
قالت والدتها .

— « لقد دفعنا لذلك البستانى ثلاثة دولارات في الساعة وكل مافعله انه قد سرق ما لدينا من ال威سكي . والخادمة السابقة اعتادت أن تمزج ال威سكي بالماء . ولا حاجة أن أذكر روزماري . هذه شربت كل ما عندي من « الروم » (١) و « الكرش » و « الشيري » ، وكل الخمر الذي نملكه في المطبخ . وهناك المرأة البولندية التي كانت لدينا في الصيف الماضي !! اعتقاد أن هناك اشارة على باب منزلي تدل أنه من السهل خداعي » !!.

— « حسنا . دعنا نذهب للغداء ... بعدها يمكن أن نتكلم معها » .

— « فلتذهب الى الجحيم ، لن أشجع أحدا أن يسرقني .. روبي ... روبي » ناداه عدة مرات « روبي ... روبي » . لكنها لم تجب . وبعد لحظات ظهرت في باب غرفة الطعام ترتدي قبعتها ومعطفها .

— « إبني مريضة . تستطيع أمي أن ترى بأنني مريضة وخائفة »
قالت الخادمة .

— « أعتقد أنك مريضة ، كما تقولين » قال السيد لاوتون .
— « إبني مريضة . لا أجد شيئا هنا . أنا ذاهبة الى البيت »
قالت .

— « حسنا ... حسنا . إبني أدفع للناس نقودي كي يأتوا الى هنا ليشربوا خمورى » .

□ احزان السكر □

مشت الطباخة في الممر ، وتبعتها مارسيما لاوتون الى القاعة الامامية لتدفع لها بعض النقود . راقبت أمي هذا المشهد من مقعدها وراء البيانو المكان الذي يعطيها فرصة لترى كل شيء . رأت والدتها يأخذ زجاجة جديدة من الجن ويصنع مزيجا من الجن والاشربة الأخرى . لقد بدوا حزينا جدا .

— « حسنا ... لا يبدوا أنها شربت شيئا » قالت أمها عندما عادت إلى الغرفة .

— « رجاء ، لا تجادلني يا مارسيما » قال والدتها وهو يصب كأسين من الشراب ويقول « نستطيع أن نحصل على العشاء من مطعم أورفيو » .

— « أعتقد ذلك . سأحضر شيئا ما بسرعة من أجل أمي » قالت أمها ونهضت إلى المطبخ . عندها بدأت أمي تعزف مقطوعة « آثار الخريف » التي كتبها « كاونت » أستاذ الموسيقا . عرفت بخفة ، وعندما كانت ترتكب خطأ ما في العزف كانت تقول لنفسها « أعيدي » ثم تعيد عزف المقطوعة من أولها إلى آخرها . وفي منتصف المقطوعة خطر ببالها أنها هي الوحيدة التي أفرغت زجاجة الجن . فقد كانت ورطتها كبيرة لدرجة أنها توقفت عن العزف ، لكن تفكيرها كان منحصرًا في الورطة التي وقعت فيها بسبب إفراغها للزجاجة . لم تمتلك القدرة على متابعة العزف . ولكن صوت أمها جاء :

— « أمي ، عشاءك في المطبخ . تستطيعين أن تأخذني قطعة حلوي .. قطعة واحدة فقط » .

امسكت مارسيما لاوتون كأسها الفارغة ووقفت قبالة زوجها الذي ملا الكأس من الزجاجة . بعدها ذهبت مارسيما إلى الطابق العلوي أما

□ احزان السكر □

السيد لاوتون فقد بقي في الغرفة . وبعد أن تفحصت والدها عن قرب رأت أمي أن والدتها قد تخلى عن توترة بالتدریج وبدأ هادئا . مرت بالقرب منه في طريقها إلى المطبخ ، فابتسم لها برقة وربت على رأسها .

عندما أنهت أمي عشاءها ، عادت إلى البيانو وبدأت تعزف لعدة دقائق . جاء والدها إلى الطابق السفلي بلباسه الليلي ووضع شرابه على الطاولة . ثم ذهب إلى الباب لينظر إلى الشرفة والحدائق . لاحظت أمي التغير الذي طرأ عليه . فقد بدت ملامحه لينة ، وأصبح مسرورا ، تسائلت أمي هل هو سكران ؟ فمشيته لم تكن مضطربة ، بل كانت أكثر اتزانا .

فكرت أمي كيف أن أهلها لم يجربوا ذلك التارجع والدوران والتدحرج الذي يقوم به رجال السيرك الذين شاهدتهم حيث كانت فرقتهم تصرخ « أروني الطريق إلى البيت ». وحاولت أن تقلد ذلك الصوت بنفسها . أرادت أن تدور وتدور على الحبلة حتى تدوخ وتقع مريضة . كادت تصرخ « إبني سكري ... إبني سكري ». كانت ستتدحرج على الأعشاب ، ثم تحاول الوقوف فتقع . كانت ستتجذن نفسها غير سعيدة لأنها فقدت القدرة على رؤية العالم لمدة ثانية واحدة . لكنها لم تر أبويهما على هذه الحال . فهما لم يكونا معلقين على عمود السيرك بل رأتهما يسقطان . فعندما كان والدتها يملا كأس كل شخص كان يمشي بين الحضور ، لكن حذاءه كان يبدو متتصقا بالسجادة . وأحيانا كان يخطيء الوصول إلى باب غرفة الطعام . وفي إحدى المرات شاهدته أمي يمشي بمحاذاة الجدار ، ثم ما لبث أن تعرّض لوقوع على الأرض وكسر أغلب الكؤوس التي كان يحملها . وقد ضحك شخص أو اثنان ، لكن هذا الضحك لم يكن عاديا . فاغلب الحاضرين تظاهروا أنهم لم يروه يسقط على الأرض

□ احزان السكر □

ابدا . ولقد شاهدت آمي السيدة فرانوارسون تضيّع الكرسي التي كانت تجلس عليها ، وكادت تسقط على الأرض .

ولكن أحدا من الحاضرين لم يضحك بسبب ذلك ، بل ظاهروا بأنها لم تسقط أبدا . لقد بدا الجميع وكأنهم ممثلون في مسرحية ما . فمسرح المدرسة عندما ترمي شجرة من ورق فإنه من المفروض أن تلتقطه بقوّة ، دون أن تظهر للمشاهدين أنك تفعل التصرف افتعلا . وهكذا يمكنك إلا تفسد إحساسك بأنك تسير وسط غابة كثيفة . وهذا ما يفعله ضيوف السيد لاوتون إذا وقعوا على الأرض بسبب الشراب .

اصبح والدها ، الآن يمشي بشكل مضحك تماما ، ليس كما كان يمشي جيئة وذهابا في محطة القطار في الصباح . راح يبحث عن كأسه الذي كان على الطرف الأيمن للطاولة . ولكن لم يجد له ذلك . فتش بنظراته كل الطاولات في غرفة المعيشة ثلاثة مرات على الأقل ، على الرغم من أنه ينصح آمي ، دائما ، أن تبحث بشكل جيد عن أشيائهما ، أو معطفها ، إذا ما فقدته . وأخيرا صب لنفسه كأسا من الشراب وقال : « سأذهب لأحضر السيدة هيلين » . توجه بكلامه الى آمي ، وكان ما يقوله هام جدا .

كان شعور آمي اتجاه السيدة هيلين هو عدم المبالاة . وعندما عاد والدها ، كانت آمي تفكّر بال أيام والاسبوع والسنين التي أمضتها آمي محبوسة مع السيدة هيلين في المنزل . فقد كانت السيدة هيلين مهذبة جدا . وكانت ، دائما ، تقول لآمي ماذا يجب أن تفعل وماذا يجب إلا تفعل . لقد أرادت هيلين أن تعرف أين يذهب والدآ آمي والى أي نوع من الحفلات يذهبان ، على الرغم من أن ذلك ليس شأنها . كانت ، دائما ، تجلس على الكتبة وكأنها تملك المكان !! وتتحدث الى أشخاص مهمين ، لم

□ احزان السكر □

يكونوا موجودين أمامها !! وكانت تأمر أمي أن تأتي لها بالصحيفة على الرغم من أن هذا ليس من حقها أبدا !! .

عندما كانت السيدة مارسيا تذهب خارج المنزل كانت هيلاين تتمى لها ليلة سعيدة . « لديها حفلة جميلة » كانت هيلاين تردد ، وتقول لأمي : « إلى أين ذهب أبواك يا حلوتي ؟! . يجب أن تعرفي ذلك .. هل هما ذاهبان إلى النادي ؟! ». .

— « لا » قالت أمي .

— « ربما إلى منزل عائلة ترينشر . فقد كان منزل هولاء مضاء عندما مررنا به ؟! ». .

— « لا إنهم يكرهان هولاء !! » قالت أمي .

— « حسنا إلى أين ذهبا إذا يا حلوتي » سالت هيلاين أمي مرة أخرى .

— « لقد ذهبا إلى عائلة فاركوارسون » قالت أمي .

— « حسنا . هذا كل ما كنت أود معرفته » قالت السيدة هيلاين ، وأضافت : « اعطني الصحيفة يا أمي ، إن الأمر لا يسيئك إذا تعاملت مع من هم أكبر منك بأدب ». .

ذهبت أمي إلى الطابق العلوي ، إلى غرفتها . كانت الأزهار اليابانية التي جلبتها لها روزماري ما تزال في مكانها . نزلت بعد ذلك إلى الطابق السفلي عن طريق الدرج الخلفي ، اتجهت إلى غرفة الطعام . كانت كوس

□ احزان السكر □

ابيها ما تزال على الطاولة . أفرغت زجاجة الجن في البالوعة ثم أعادتها الى مكانها . كان الوقت متأخراً كي تركب دراجتها . كما كان الوقت مبكراً جداً كي تذهب الى النوم . وإذا ما عثرت على برنامج جميل في التلفاز - كجريمة قتل مثلاً - فان السيدة هيلين سوف تجبرها على إغلاقه . عندها تذكرت كتاب الخيول الذي جلبه لها والدها من رحلته فركضت بفرح الى الطابق العلوي ، عن طريق الدرج الخلفي أيضاً لتقرأ في ذلك الكتاب .

كانت الساعة تشير الى الثانية ليلاً عندما عاد السيد لاوتون وزوجته . كانت هيلين نائمة على الكتبة في غرفة المعيشة تحلم بتنظيف الطابق العلوي في اليوم التالي . أيقظتها أصواتهما في القاعة . دفعت السيدة لاوتون ببعض النقود لهيلين وشكرتها وسألتها إن كان أحد ما قد سألهما . بعدها صعدت السيدة لاوتون الى الطابق العلوي . ذهب السيد لاوتون الى غرفة الطعام . راح يحسب عدد الزجاجات . كانت السيدة هيلين قلقة وتريد الذهاب الى فراشها فراحت تصلي متسللة الاً يعود السيد لاوتون للشرب كما هي عادته . فهي قد طردت ، مراراً عديدة ، من قبل السادة السكارى .

وقف الرجل بباب الغرفة وهو يمسك بزجاجة فارغة بيده وقال :

- « لا بد أنك ذات رائحة كريهة يا سيدة هيلين » قال لها .

- « هم ... هم ... » قالت دون أن تفهم ماذا يريد .

- « لقد شربت لترًا كاملاً من الجن » قال لها .

استعادت المرأة العجوز وعيها ، وهي نصف نائمة وجمعت شعرها فهي التي قاومت كل الاغراءات كي تصبح سيدة ثرية ، لقد قاومت

□ احزان السكر □

الاغراءات الكثيرة لكي تكون سيدة بكل ما تعنيه الكلمة ، وها هي الان تكافأ على أنها سارقة . صرخت بوجهه :

— « الكلمات التي قلتها هي صفاتك انت يا سيد لاوتون . فانا لم اسرق اي شيء في حياتي كلها ، ولا سرق احد من افراد عائلتي شيئاً ابداً . وانا لا اريد ان ابقى هنا ليشتمني رجل سكير ؟! لماذا ؟!. أما عن الشراب فكل ما شربته في حياتي لا يملأ كأسا ، منذ خمس وعشرين سنة عندما جلب لي السيد هيلين زجاجتين من شراب المانهاتن^(٧) ، مما جعلني امراض بسبب ذلك ، وذلك ما جعلني امتنع عن الشراب بصورة نهائية . كيف تجرؤ ان تخطبني بهذه الكلمات وتدعوني امراة سارقة وسکيرة ؟!. آه ، إنك تتهمني لأنك تجهل المعاناة التي أتحملها . هل تعرف ماذا كان لدى من طعام في عيد الميلاد في السنة الماضية ؟!. كانت لدى سندويشه واحدة .. » .

توقفت عن الكلام ، وبدأت تبكي بمرارة . ثم قالت :

— «إنني مسرورة لأنني قلت لك ذلك . فهذه هي المرة الاولى التي اتفوه فيها بمثل هذه الكلمات ... انت يابن العاهرة !! » .

شعرت وكأنها تقف على ظهر سفينة مبحرة . « لقد عشت في الريف كل حياتي بين المزارعين الطيبين ، حيث السمك يملأ الانهار . كان لدى أبي أربعة افدنـة من الأرض الخصبة ، واسم معروف جيدا . أما أمي فهي منحدرة من البلاء الالمان . فأمي كانت شبـهة الملكة ويلهيلميـا^(٨) . وبما اعتقدت أنك تستطيع أن تستمعي وتمضي ولكنك مخطيء جدا .. جدا » .

مضت هيلين الى الهاتف . التققطت السمعـة وصرخت : « الشرطة ... الشرطة ... الشرطة انا السيدة هيلين في منزل عائلة لاوتون . إنه سكران .. ويطلق على الشتائم .. أريدكم أن تحضرـوا وتأخذـوه فورا !! ». .

□ احزان السكر □

أيقظ الصوت آمي التي كانت في سريرها ، تفكك بالفساد الذي يطفى على المجتمع ، وكان المجتمع قد بات قطعة من الخيش الممزق ، المرقع بالفباء والخطاء والعمق والكابة . ومع ذلك لا أحد يرى مساوئه . وعندما يشير أحد ما إلى هذا ، فإنه يقابل بالسخط الكبير .

عندما ارتفع الصوت سمعت كلمات « الشرطة .. الشرطة » ، شعرت آمي بالخوف ، لم تستطع أن تتصور كيف سيعتقلونها ، على الرغم من أنهم سوف يجدون بصمات أصابعها على الزجاجة الفارغة . ولكن لم يكن هذا ما أخافها بل هو الكابوس الليلي الذي يخيم على المنزل . فما حصل كان بسبب غلطتها !! . وعندما سمعت والدها يتحدث في الهاتف الموصول إلى غرفة المكتبة . شعرت آمي أنها تفرق في الخطيئة . حاول والدها أن يكون جيداً ولطيفاً معها ، في الفترة الأخيرة . وقد تذكرت الكتاب اللطيف الذي أهداه والدها لها ، عن الخيول . أغلقت فمهما بيدها كي لا تبكي ، وغطت رأسها بالوسادة وأيقنت أن عليها أن ترحل بعيداً . كان لها أصدقاء كثيرون في نيويورك عندما كانوا يعيشون هناك ، أو تستطيع أن تمضي الليل في الحديقة العامة أو تختبئ في المتحف . عليها أن تذهب بعيداً .

— « صباح الخير ... » خاطبها والدها « هل أنت مستعدة ليوم جديد؟! ». .

كان مبتهجاً بسبب طريقة في تسليم السيدة هيلين للشرطة ، وإنقاذ الشرطة بعدم المجرء . كان قد ارتاح في نومه . فقد شعر بالسرور لأنه تذكر أنه سيلعب الغولف اليوم . تحدث السيد لاوتون بفرح . كانت كلماته ، بالنسبة لآمي ، مزعجة ومحقائق وقد اغتصبت كلماته شهيتها للطعام . فراحت تحرك الطعام بملعقتها .

□ احزان السكر □

تذكر والدها احداث الليلة الماضية والصراخ الذي جرى . قرر ان يذهب .

اثار فرح أبيها ما بنفسها من تفكير . وهكذا قررت ان تنفذ ما كانت تنوی منذ زمن ان تفعله . لديها درس رقص في الساعة العاشرة . ستتناول الغداء مع « ليليان تاول » ، بعد ذلك سوف تغادر !!.

كان الأولاد يحضرون أنفسهم للمرحلة البحرية ، فكانوا يجهزون أدواتهم مثل فراشي الأسنان ، والبرادات الصغيرة بنزق كبير . تأخرت عن الحضور الى المنزل بعد الغداء . ولقد أعاد ذلك سفرها الى الرحلة في الوقت المناسب . لكنها لم تبال بذلك فهي تستطيع أن تلحق بأحد قطارات بعد الظهيرة . كان والدها يلعب الغolf ، وكانت أمها خارج المنزل في مكان ما . وعندما أنهت أمي تحضير لوازمها ذهبت الى غرفة نوم أبيها . أخذت عشرين دولارا من درج أمها ، ثم نزلت الى الطابق السفلي وغادرت البيت . مشت حول مستديرة « بلينهولو » ونزلت شارع « لويفز » ومنه الى المحطة . وراحت تبحث عن أصدقائها في المدينة ، في ذاكرتها ، حيث ستقضى ليتلها إذ لم تستطع الاختباء في المتحف حتى الصباح . فتحت باب غرفة الانتظار . كان السيد « فلانغان » مدير المحطة يحرك نار الفحم .

— « أريد شراء بطاقة الى نيويورك » قالت له أمي .

— « ذهابا فقط أم ذهابا وإيابا ؟ » سألهما .

— « ذهابا فقط » .

ذهب مدير المحطة عبر الباب الى مكتب التذاكر المجاور ، ورفع غطاء النافذة الزجاجية وقال : « أخشى الاً أجد بطاقة بنصف القيمة لك

□ احزان السكر □

يا أمي . إبني مضطرك لأن أعطيك بطاقة ذات سعر كامل — للذهاب
والآيات » قال لها .

— « حسنا » قالت وهي تضع العشرين دولارا على الطاولة .

— « عليـ ان اذهب الى الطرف الآخر لكي آتي لك بالبطاقة المطلوبة .
ها هو قطار الساعة الرابعة قد جاء ورقمها اثنان وثلاثون . ولكن تستطيعين
أن تذهبـي في قطار الساعة الخامسة » .

لم تعترض على كلام مدير المحطة . ذهبت وجلست بجانب حقيبتها
التي تحمل أسماء الأماكن الممتعة التي ستذهب إليها : الفندق الأولي ،
وغيره . جاء القطار ومضى . أغلق السيد فلانغان نافذته الزجاجية ومشى
إلى الرصيف الشمالي للمحطة . ارتفع صوته يقول : « السيد لاوتون ،
للتـو ، دخل المحطة فقد انتهى من لعبته وهو يحتسي كأسا من الشراب »
ثم صاح بأعلى صوته « يا سيد لاوتون .. يا سيد لاوتون ، أعتقد أن ابنتك
ذاهبة برحلة ما .. » .

كان الظلام قد حل في المحطة . شاهدها والدها وشاهد حقيبتها
التي تحمل الأسماء اللامعة . تأثر كثيرا جدا . بدت ابنته عاجزة أمامه ،
عن فعل أي شيء . شعر وكأن شخصا ما يمشي على قبره !! . كان جسده
يرتعش ، مثلما يحصل له أحيانا عندما يعود وحيدا ومتاخرا إلى المنزل !! .
ثمة أوراق تساقط من شجرة حياته وتحرره ، لمدة ثانية واحدة ، من
كل الرموز الرسمية لحياته الحالية ، وتعود به إلى حياته السابقة حيث
قصاصـه بلا أزرار ، وحيث كـوسـه فارـغـة طـوالـ الـوقـتـ ، وحيـث أـقسـاطـ
المـصرفـ تـرـهـقـهـ باـسـتمـارـ . وـرـاحـ يـصـفـيـ . وـيـعـلـمـ اللـهـ مـاـذاـ كـانـ يـسـمعـ :
الأـوـامـرـ ، صـوتـ اـحـتـرـاقـ النـارـ ، مـوـسـيقـاـ الـكـلـوـكـيـنـبـالـ(٩)ـ كـمـ هـيـ جـمـيـلـةـ
وـمـمـتـعـةـ فـوـقـ جـبـالـ الـأـلـبـ . أـصـوـاتـ كـثـيرـةـ .

□ احزان السكر □

عاد الى نفسه . ولكن لماذا ت يريد أن تهرب بعيدا ؟! أتزمع على السفر؟
أن تسافر ؟! كيف يستطيع أن يعلّمها أن البيت ، البيت الجميل هو أفضل
من كل الامكنته ؟! .

هوامش :

- ١ - المدارس الخاصة : التي تعنى بمنهج خاص ، الفساطها مرتفعة .
- ٢ - المدارس العامة : تعنى بتعليم أبناء منطقة ما ، منهاجها عام .
- ٣ - الشيري : شراب كحولي .
- ٤ - مين : مدينة على ساحل الأطلسي .
- ٥ - السرطون : نبات يؤكل مطبوخا ، دخيلا الثمن .
- ٦ - الروم والكرش : اسمان لنوعين من الشراب الكحولي .
- ٧ - المنهاتن : شراب الويستي مضادا اليه الماء .
- ٨ - الملكة ويليلهميا : ملكة هولندا (١٨٩٠ - ١٩٤٨) .
- ٩ - الكلوكيبيال : كلمة المانية الاصل تعنى آلة موسيقية على شكل صندوق تصدر صوتا شبها بصوت اجراس الكنائس .
- ١٠ - العجين : شراب كحولي حاد .

□ احزان السكر □

احزان السكر The Sosrows of drink

جون شيفر John Cheever

ولد عام ١٩١٢ أحد الكتاب المرموقين في الولايات المتحدة في هذا القرن . عزز ، بكتاباته ، تقاليد الأدب الأمريكي ولاسيما في مجال القصة .

ظهرت كتاباته في الثلاثينات . أهم رواياته : « تاريخ وابشوت » « فضيحة وابشوت » ، « رصاصة في المتنزه » وغيرها . كما كتب عدد كبير جداً من القصص القصيرة .

تتركز أعماله على تصوير حياة الناس العاديين في الأرياف والمزارع، مثل العمال العاديين والخدم والفتیان والفتیات في مقتبل العمر .

رشح شيفر عدة مرات لنيل جائزة نobel للأدب غير أنه لم يفز بها حتى الآن . ترجمت أعماله إلى عدة لغات . والقصة المترجمة أدناه مأخوذة من كتاب « Forth and Forth and so on » الذي يضم مختارات قصصية معاصرة لعدد من الكتاب الأمريكيين وهو صادر بالإنكليزية عن دار نشر لونفمان ١٩٨٥ .

المترجم

المسرح

حِسْر حِيَةٌ مُكَانُ الْمُسْتَنْقَعِ

للكاتب الأفريقي « وول سوينكا »

ترجمتها عن الانكليزية سعيد الساطي

قرية في المستنقعات

ضفادع ، مطر ، وضجّات مستنقعية أخرى .

المنظر عبارة عن كوخ على ركائز خشبية . بني على احدى الجزر غير المتينة المبعثرة في المستنقعات . بابان على اليسار يؤديان الى الفرف الأخرى والباب الذي على اليمين يؤدي للخارج .

الجدران أوتاد من المستنقع مجدولة بحبال من القنب .

الغرفة واسعة نوعاً ما وتستعمل كغرفة عمل وغرفة جلوس للضيوف . في منتصف النصف اليميني من الخشب هناك كرسي حلقة دوار قديم جداً . على الطاولة عند الحائط

سكان المستنقع

اليمني ، صف خفيف من معدات التزيين . مقرضتان ،
مقصات، أمشاط محلية ، طشت لرغوة الصابون ، فرشاة ،
موسي ، لا اكتر .

ما يشبه الثوب الفضفاض الأبيض الوسخ ، يستعمل كملاءة للزيون .

ماكوري عجوز في الستين من العمر ، يقف قرب النافذة ، ينظر للخارج . قرب اليسار الأدنى من خشبة المسرح ، هناك سلال قشيبة تم صنعها من الأسل المنتشر أمامه . عن يسار المسرح ، زوجته التي تماثله بالعمر اسمها ألو .

جلس على حصيرة منشفة بعملها . توضح النقوش على الملابس « الأديرية » المصبوغة . تظهر الو و كأنها تعاني من ضرر ذباب المستنقع أكثر من الشكل الطبيعي . تعاني من لسعه في جانبها ، تصرخ عندما تفاجئها لدغة على حين غرة . الوقت عند الفسق ، وهناك بركة صغيرة من جراء المطر في الخارج .

الو : هل تراه ؟

ماکودی : اری من ؟

الو : ولدى ايفوزو من غيره ؟

ماكوري : لم آت لأبحث عنه . أتيت فقط لاري إن كان المطر على وشك التوقف .

الو : حسنا هل توقف ؟

□ سكان المستنقع □

ماكوردي : (ينخر) .

الو : (تعود لعملها ، ثم) حان وقت عودته . فقد ذهب منذ ساعات وساعات .

ماكوردي : يعرف الطريق ، فهو رجل كامل ، ومعه زوجته .

الو : (يحمي غضبها ، مع احتياج شيخوخى للحرارة) لو كان لديك أى حنان في قلبك ، لكنك ذهبت وبحثت عنه .

ماكوردي : وأمومت من المقص ؟ هذا ليس محتملا .. وعلى كل حال (يحمى أكثر) ما الذي يمنعك من الذهاب ؟

الو : أريد أن أكون هنا عندما يأتيني بالأخبار . فأنا لا أريد أن أقع ميتة في العراء .

ماكوردي : كلما تقدمت بك السن ، أصبحت أكثر دجلا . ففي كل يوم خلال السنوات السابقة لم يكن لك عمل سوى القسم أن ابنك قد مات في المستنقعات ، واليوم تجلسين مثل الفراب وتقولين لي أنك تنتظرين أخبارا عنه .

الو : (بعناد) أعرف أنه ميت .

ماكوردي : اذن ماذا تريدين من إيفوزو أن يخبرك ؟

الو : أريد فقط أن أعرف فيما إذا .. أريد فقط أن أسأله .. أنا .. أنا .. كان عليه إلا يذهب مسرعا بتلك الطريقة .. ومندفعا مثل الجنون قبل أن يسأله أحد شيئا .

ماكوردي : (باصرار) قبل أن يسأله أحد ماذا ؟

□ سكان المستنقع □

الو : (غاضبة ثانية) أنت تحاول دائمًا أن تكذّبني .

الو : أنا لم أحاول ذلك .

الو : أف لك ، يا وجه الضفدع (تستأنف عملها) لقد رمى الصرة التي معه واندفع قبل أن أسأله شيئاً .. وكيف أعرف أنه قد وجده بعد كل هذا .. أرجو أن يكون قد وجده في المدينة.

ماكوردي : الأموات لا يذهبون إلى المدينة ، إنهم يذهبون إلى الجحيم .

الو : أعرف أحد الأموات الذي يجلس هنا بدلاً من ذهابه إلى الجحيم بهدوء .

ماكوردي : رأببي الآن من ينادي من ..

الو : أنت عديم النفع دائمًا . فقد انشغلت طوال الأسبوع تقريباً ولم تصنع سلة واحدة .. ولم تفكّر أن تقطع الأسل الذي يخصك .

ماكوردي : إذا كنت مضطراً أن تقفي كل الوقت لحلقة رؤوس أهل القرية كلهم .. وأكثرهم يغلف رأسه بقشرة الكراو - كراو بحيث يضطر الإنسان إلى تقشيره تقشيرًا حتى ..

الو : (ترعرق وتضرب ذراعها)

ماكوردي : ((ينظر إليها للحظة) ها . لا تقولي لي الآن إن ذيابة حاولت أن تمص دمًا من أوردتك الحافة .

الو : إذا كان لديك دم يحررك ، يجب أن تبرهن على ذلك بالذهاب كي تفتش عن ابنك وتجلبه إلى المنزل ليتناول طعام العشاء .

□ سكان المستنقع □

ماكوري : سياتي عندما يشعر بالجوع .

الو : افترض انه اضاع طريقه ؟ افترض انه ذهب يمشي في المستنقعات ولم يستطع ان يجد طريق العودة ؟

ماكوري : (بدھشة) هو ؟ يضيع ؟ يا امراة ، الیس من تتحدثين عنه هو ابنك ؟ ابنك الذي ولد وعاش هنا كل حياته ؟

الو : ولكنه كان بعيدا لوقت طويل . ولا يمكنك ان تتوقع منه ان يجد طريقه بهذه السرعة .

ماكوري : لا .. لا .. بالطبع لا . الطفل المسكين كان بعيدا لمدة ثمانية أشهر .. كاملة .. هس .. هس . انك تدفعين الانسان ان يرمي نفسه في المستنقعات .. فقط ليبتعد عن ندك .

الو : (تضع عملها جانبا ، وتنهض) انا ذاهبة وراءه .. لا اريد ان افقده ايضا .. ولا اريد ان يخطيء موطئ قدمه ويختفي دون صباح ودون فرصة لاي واحد كي ينقذه .

ماكوري : ابقي في مكانك .

(تعبر الو الى عتبة الباب وتنظر نحو الخارج)

الو : انا ذاهبة لاصبح بأعلى صوتي حتى يسمعني . لقد كان لي ابن آخر قبل ان يسحبه الطمي الى العمق ، وانا لا اريد لإيفوزو ان يموت بالطريقة نفسها .

ماكوري : (يتبعها) انت لم تفتقدي ولدا في البركة الموجلة . ولكنك ستتفقدنيه اذا بقى تندبين لتحل المصائب فوق رؤوسنا .

الو : ليس ذلك ما قلته . فالاسوا حصل قبل الان . ان ولدي اوشيك قد غرق .

□ سكان المستنقع □

ماكورى : انت امرأة متعطشة للدماء . ان آوشيك قد اشتماز من هذا المكان وذهب الى المدينة . هناك حيث ستتجد فيه قد استهواه هو والرجال . ولكنك لن تفتنعي بشيء اقل من جثمان فاسد تحت الوحل ...

الو : إنها الحقيقة .

ماكورى : انها كذبة . كل الشبان يذهبون الى المدينة الكبيرة ليجرروا حظوظهم في جني المال .. والبعض القليل من يتذكر اهله فيرسل كلمة واحدة في وقت ما .

الو : ستري ، عندما يعود إيفوزو ، وستجد انه لم يعثر له على اسر .

ماكورى : وان لم يجده ؟ المدينة مكان واسع ، وباستطاعتك العيش هناك كل حياتك ولا تلتقيين بنصف سكانها .

الو : انهما توأمان ، وميلادهما المتقارب سوف يشد كل واحد منهما نحو أخيه ولو كان يعيش في الطرف الثاني من المدينة .

ماكورى : اف .

الو : اف لك . فلا أحد قد رأاه او سمع عنه ، والآن تقول لي ..

ماكورى : لا أحد ؟ هل قلت لا أحد ؟؟

الو : لا أحد قد عرفه حقيقة . ولم يستطع أحد ان يحلف انه كان هو .

ماكورى : (بيس) لا أحد .. لا أحد يمكنه ان يحلف .. أية امرأة أنت حتى تخدعني نفسك .

□ سكان المستنقع □

الو : لا أحد يعرف . الثعبان وحده يمكن أن يخبر . ثعبان المستنقعات وحده .. الثعبان الذي يتربص تحت المستنقع .

ماكورى : الثعبان يعرف .. باه ، ستجعليني أجذف قبل استطاعتي ايقاف لساني .. لقد أتى التجار . أتوا في احدى السنين ثم أتوا في السنة التالية . لقد نظروا الى ايفوزو وسائلوا ، هل هو توأم لأخ الذي يعيش في المدينة ؟

الو : كثير من الناس يتشاربون .

ماكورى : (يجلس ويستأنف عمله) أنا لن أقوم ببطقوس الموت لأن أعرف أنه حي .

الو : إن كنت تشعر نحوه بشعور الآب حقا ، فيجب أن تعرف انه مات . ليس لديك أية مشاعر على الاطلاق . وأي واحد سيعتقد أنهم ليسا من لحمك ودمك .

ماكورى : حسنا ، أنا موافق على ما قلته حول ذلك .

الو : أخ ، أنت دائما قذر اللسان ..

ماكورى : (بخبث) الأرض كبيرة وواسعة ، يا الو ، وقد كنت تخربين أحيانا لوحدي . تحفرين لاصطياد السلطانات ، وكانت هناك اعين التجار المحتالة ، هؤلاء التجار الذين أتوا ليصطادوا التماسيح من أجل جلودها . فهل أنت متأكدة أنهم لم يأخذوا جلدك معهم .. فانت تماسح عجوز .

الو : وماذا ان فعلوا ؟

ماكورى : حظهم تعيس ، فهم لم يفكروا كثيرا أي تماسح اصطادوا .

□ سكان المستنقع □

الو : انت تسأل .. أبي (تضرب ذبابة وتتابع أكثر غيظا) .
انت تسأل لتجعل رأسك ينشق ويسيل الفرور منه .

ماكوردي : وحتى أفكر

الو : (تتحرك لتنهض) وسأفعل ذلك من أجلك اذا باشرت الشيء
نفسه ...

ماكوردي : اسمعي ، اسمعي ، يا الو . انت تعرفين اني لست اعني
كلمة واحدة من ذلك .

(تلوي الو شفتيها ، وتعود الى عملها)

(في نغمة سريعة هادئة)

لم تكن هناك امراة في اي مكان اكثر وفاء منك . الو ،انا
لم تمر على لحظة ازعاج في كل حياتي . (تتنامي نغمة حديثة
اكثر صدقا) لا يمكن لكل رجل ان ينظر في وجه زوجته وأن
يقوم بذلك التباكي . الو لا يمكن لاي انسان ان يفعل ذلك
(تبقى الو مزورة عنه)

ولقد أتيحت لك فرص كان بامكانك استغلالها ، فهو لاء التجار
- كل واحد منهم أراد ان تذهب بي معه ، واعدا اياك انه
سيجعلك تعيشين كسيدة .. يكسوك بالحرير ، ويكون لديك
الخدم المنتظرین اصغر رغباتك .. وكانوا يقولون لك انك
لا تنتهي الى هذا المكان . تعالى معنا الى المدينة حيث يعرف
الرجال قيمة النساء .. لا ، ليس هناك من شك حول ذلك .
كان يمكنك ان تختارى أحدهم . فلقد أدرت رؤوسهم مثل
شراب القصب السكري المخمر .

تبدا الو بالابتسام بالرغم منها)

□ سكان المستنقع □

ماكورى : في ذلك الدرب الذي كنت اتمشى فيه معك ، كنت اكاد اسمع حركة رؤوسهم وهي تستدير نحوك ، وواحد منهم يعلق ويقول للآخر . اني استغرب فعلاً ماذا ترى فيه .. يا للأغبياء المساكين .. لو انهم عرفوا فقط ، لو استطاعوا رؤيتي وأنا أراففك الى شجر المنغروف ، وأنا في قوتي حيث أستطيع أن أجعلك تتشبّثين بي ، وتعرقين ، وتنفذين أسنانك في خدي .

الو : كنت رجلاً للمباهاة .

ماكورى : لقد كانت عيناك مغمضتين بقوة حتى حسبت ان جفنيهما سوف يمزق ذاته مغمضتين تماماً ومستعدتين ان تبقيا كذلك حتى اليوم، ولا يمكنك ان تخبريني بمن اتشابه عندما سحرتني الروح ، وأصبحت حافياً مثل الشيطان نفسه .

الو : اسكت .

ماكورى : انت لم تخشي المستنقع ابداً . وبامكانك السير عبره ليلاً ونهاراً ، كما يمكنك الذهاب للنوم في منتصفه .. الـ هل تذكرين ليلة عرسنا ؟

الو : (تسر بالطريقة) لقد تجاوزنا ذلك النوع من الكلام الان .
الـ الا تخجل ؟؟

ماكورى : هيا يا الوتي . اخباري العجوز ماكورى ماذا فعلت ليلة عرسنا .

الو : لا .

ماكورى : انت امرأة عجوز نكدة .. ألسنت انت التي تتحدىين كيف

□ سكان المستنقع □

جر جر تني من المنزل وذهبنا عبر المستنقعات ، مع ان الوقت كان ظلاما بحيث لم استطع رؤية بياض عينيك ؟

الو : (عناد) لا اذكر .

ماكوردي : واخذتني الى نقطة التقاء الجداول .. وقلت هناك ...
(يصمت)

الو : (بخجل) حسنا ، امي هي التي كانت تعلمني ذلك دائمـا .

ماكوردي : اخبرني بالطريقة نفسها .. تماما كما قلتها تلك الليلة عندما حسبت انها كانت كلماتك .

الو : ذاكرتي ليست على ما يرام .. ولكن ..

ماكوردي : ستمعود ، فكري ببطء .

الو : (بابتسامة خجل) من الواجب ان اقولها على سرير الزواج .

ماكوردي : تماما حيث توقفنا . هيا قوليها ثانية .

الو : حيث تلتقي الانهار ، هناك يجب ان يبدأ الزواج . وسرير النهر نفسه هو سرير الزواج المثالـي .

ماكوردي : (بتفكير) اي يبي .. سرير النهر نفسه .. سرير النهر (ينفجر فجأة الى ما يبدو ان يكون ضحـكا غير معقول)

الو : علام تضحك ؟

ماكوردي : (يجهد كي يسيطر على نفسه) اي ، نعم . سرير النهر ..
(ينفجر ضاحـكا ثانية)

□ سكان المستنقع □

الو : هل أنت على ما يرام يا ماكورى ؟

ماكورى : أىيى .. لا بد أنك عجوز حقا يا الو ، اذا لم تذكرى هذا ،
فانت عاجزة تماما عن التمدد فوق سرير نهر آخر .

الو : أنا لست .. ماذَا أنت .. ؟

ماكورى : فكتري بقوه يا امرأة . الا تتذكرين ؟ فنحن لن نعرف ان
المستنقع قد فاض كمثل ذلك الجزء من الجدول .. الأرض
.. تراجعت ... تحتنا .

الو : (تبدأ بالضحك) لقد بدا كل شيء يعود ثانية .. نعم ، نعم .
انه كذلك ، انه كذلك .

ماكورى : وهل تذكرين انك كنت تضربين الطين برجليك ؟ .. ها ها .

الو : (لم تعد تضحك) انا كنت ؟ أعتقد انك لم تلوث اصابعك
بالوحـل أبدا ؟

ماكورى : حسنا ، لقد قفزت في الوقت المناسب ، الم افعل ؟ لكنك
غرقت تماما مثلما كنت ، مسطحة على ظهرك ، وهناك وقفت
انظر نحوك ...

الو : اي .. كنت تحدق بي ببله ، وتضحك بأعلى صوتك . استطيع
ان اتذكر الان .

ماكورى : كان يمكن ان تضحكى انت أيضا لو انك وقفت حيث وقفت
انا ، ورأيت ما يمكن ان يرى منك .

الو : اندّعى انك رجل ؟ وكل ضلوعي رضت لأنك وقفت فوقى
محاولا أن تخرجنى .

□ سكان المستنقع □

ماكوردي : لو انك لم تتكلبي كثيرا . لكت اخر جتك بسرعة اكبر ...
الو : (تزم الـ و شفتيها ثانية) . تنحنى بعنف فوق عملها .
صمت ١ .

ماكوردي : كل من في القرية قال ان التوامين كانوا بلون المستنقع ذاته ..
ايه .. الو ؟
(تبقى صماء عنه) .

ماكوردي : آه ، حسنا ، تلك الأيام كانت .. تلك الأيام كانت رائعة
حقا ، حتى حين كانت الأوقات عصيبة والمستنقع يغمر
الأرض ، فقد كنا قادرين على الضحك مع الشعبان . (يتبع
العمل .. وأما هؤلاء الشبان .. فانهم لا يكادون يولدون حتى
يرغبون بالذهاب من القرية لأنما تحمل طاعونا . (يرفع
نظره فجأة) أنا اراهن أن أحدا منهم لم يرافق زوجته الى
المستنقعات .

الو : لديهم تقديرات اضافية أكثر من ذلك . (تقول هذا بجهد
وحالا تعود الى فتورها) .

ماكوردي : ليس لديهم التقدير .. ليس التقدير أبدا . فايغوزو لم يكد
يقترب بزوجته حتى أخذها الى المدينة . وما الذي ستفعله
فتاة مثل ديسالا في مكان مثل ذاك . أسألك . ماذا ستتجدد في
المدينة لتعمل ؟؟

الو : (بعنفوان) لو انك فتحت عينيك جيدا لكت عرفت أنها
جعلته يأخذها الى المدينة قبل أن تتزوجه .

ماكوردي : أنها تدمرهما . المدينة تدمرهما . عن ماذا تبحثن هناك

□ سكان المستنقع □

غير المال !! لقد تكلما الى التجار ، ومن ثم لم يستطعوا المكوث .. كان هناك ابن غونوشي الذي ترك زوجته وأولاده .. دون اية كلمة لاي منهم .

الو : (من بين شفتيها) السبب كان المستنقع .. لقد ذهب بالطريقة نفسها ، مثلما ابني ...

ماكوردي : (راميا سلطته) يا امراة ..
(يقاطع بصوت خطوات فوق الخشب في الخارج)

ماكوردي : لا بد أنه ايفوزو .

الو : شكرًا للسماء . فالظلام سيحل قريبا .

ماكوردي : من الأفضل أن تفيدي منه الى بعد حدود الافادة . يمكن أن يعود غدا .

الو : ولماذا يجب أن يعود غدا ؟

ماكوردي : انه آت من أجل محاصيله . وبعد ان يعرف أنها قد دمرت بالطوفان ، فإنه سوف يعود مهرولا الى المدينة .

الو : على الأقل سيمكث عدة أيام .

ماكوردي : (يلعق شفتيه) أيمكث عدة أيام وهناك امراة عاملة الصدر مثل ديسالا تنتظره في المدينة ؟ لا بد أنك أصبحت عجوزا .

الو : ان المحاصيل خربت امله ، يأتي كل هذه المسافة ولا يوجد محسولا .

□ سكان المستنقع □

ماكورى : لا تبدئي بالشكوى والتذمر ، لقد جاءتنا سنوات اسوأ من قبل هذه .

الو : (متألقة) ولكنك لم ترحل مثله مدة ثلاثة أيام لتجدم حاصيلك قد دمرها الطوفان .

(الخطوات تماما عند الباب . وطرقه على الجدار)

الو : ذلك سلوك غريب منه . لماذا يقرع ؟

ماكورى : انه ليس ايفوزو .. لا اعتقاد انها خطواته .

(يذهب نحو الباب . ويزبح الباب المجدول جانبًا)

مساء الخير ايها الغريب .

صوت من خارج المسرح : الله يحفظك .

ماكورى : من اين اتيت ؟ ادخل .. ادخل المنزل .

(يدخل القادر يتحسس طريقه بعصا)

ماكورى : (يرفع الصرة من على ارض الغرفة) الو خذى هذه الصرة من هنا .. واجلبي المصباح .. ان المكان مظلم هنا .

المتسول : لا .. لا .. لا تجلبي المصباح من اجلني . فانا لا فرق عندي اطلاقا .

ماكورى : (بسلوك مرتبك) اوه ، اوه .. مفهوم . (يأخذ طرف العصا الآخر ، ويقوده الى الكرسي الدوار) اجلس هنا .. (يلمس جبين الغريب ، ويقول باخلاص) لتكن مباركة بلاوي الآلهة .

□ سكان المستنقع □

المتسول : فليمنح الله السلام الدائم لهذا المنزل .

(الاعمى طويل مستقيم القامة ، واضح من ثيابه أنه غريب عن هذه الأنحاء . يلبس جلباباً طويلاً ، أبيض يصل إلى ماتحت بطة الساق ، وقبعة رأس صغيرة ، في أسفل أحدى أذنيه تتدلى حلقة أذن كبيرة . ويلبس خاتماً ثميناً في أحدى أصابعه ، له لحية خفيفة الشعر ، حيث تبرز هي وقبعة راسه طول وجهه وتؤكد على طبيعته الأبنوسية المنقوشة . قدماه موحلتان فوق الرسفين ، وسائل جسمه مبلل قليلاً . هيئته تدل على عزة نفس هادئة)

ماكورى : قمت برحلة طويلة ؟

المتسول : طويلة جداً ، لقد مشيت كل الطريق من مصب النهر .

ماكورى : ماشياً ؟

المتسول : أكثر الطريق ، فحيث كان ممكناً مشيت ، ولكن في بعض الأحيان كنت مكرهاً أن أقبل الركوب بالعبارات النهرية .

ماكورى : (ينظر إلى قدميه) الو ، هاتي بعض الماء للرجل كي يغسل رجليه .

الو : (تدخل ومعها الشمعة) أمهلني . أنا لا استطيع إنجاز كل شيء في وقت واحد . هل استطيع ؟ (تشعل مصباح الزيت الذي كان متداخلاً من خشب السقف . تخرج ثانية) .

ماكورى : هل رأيت أحداً في القرية ؟ من أين اتجهت إلى هنا ؟

المتسول : لم أر أحداً في طريقي سوى هذا المنزل .. هل أنت رب هذا المنزل ؟

□ سكان المستنقع □

ماكورى : ن - نعم ، نعم أنا .

المتسول : اذن معك يجب أن أتحدث .

ماكورى : ليس لدينا الكثير . ولكنك يمكنك أن تأوي هذه الليلة ، وتأكل ...

المتسول : لم آت لأطلب الاحسان .

ماكورى : أوه ؟ هل تعرف أحدا هنا ؟

المتسول : لا . جئت من بعيد ، بعيد في الشمال . هل سمعت عن بو كانجي ؟

ماكورى : بو كانجي ؟ بو كان ؟ آه ، أليست قرية الشحاذين ؟

المتسول : اذن هي معروفة في بقية العالم .. قرية الشحاذين .. لكنني لم آت لأتسول .

ماكورى : إنها على مسيرة عدة أسابيع .

المتسول : لقد رحلت لمدة أطول من ذلك . لقد صممتم أن أتبع النهر أينما ذهب ، ولا أعود أبدا . وان رحلت من هنا . فان رحلتي ستستمر في الاتجاه نفسه .

ماكورى : ولكن هنا النهاية . هنا ينتهي النهر .

المتسول : لا يا صديقي . ما زالت هناك أميال كثيرة من هذا النهر .

ماكورى : نعم . نعم . ولكن الباقي كله مستنقع . ما بين هذه المنطقة والبحر ، لن تجد أي انسان .

المتسول : يجب أن أمكث هنا أو أتابع المسير . لقد أقسمت ان أمشي حيث تكون التربة مبتلة .

□ سكان المستنقع □

ماكورى : لن تبتعد في ذلك الاتجاه . هذه هي النهاية . هذا هو المكان الذي يستطيع الناس أن يبلغوه . حتى هؤلاء الذين لهم أعين يبصرون بها .

المتسول : اذن يجب أن أبقى هنا .

ماكورى : ماذا تريد ؟

المتسول : العمل .

ماكورى : العمل ؟

المتسول : نعم ، العمل .. أريد أن أعمل في التربة . أريد أن أعيدها بين أصابعى .

ماكورى : ولكنك أعمى . لماذا لا تتسلو مثل الآخرين ؟ فليس هناك العابد الحقيقي الذي يرفض أن يمنحك أحسانه .

المتسول : أريد بيتا . وأرغب بالعمل بيدي .

ماكورى : (بارتباك تام) أنت .. يا لاحزان الآلهة . أترغب بالعمل حقا ، بينما مجرد متدين في أقل درجات التدين يقضى حياته بموجب التوجيه الصارم من أجل الاحسان إليك .

المتسول : (ناهضا) يكفي ، يكفي . فالناس على الطريق من مصب النهر كانوا يفسرون لي شريعة المحزون ، تبعا لعقائدهم المختلفة . البعض أطعمني وكساني . وآخرون وضعوا نقودا في يدي . والطعام والشراب في جعبتي . وعند البعض الآخر كان الأطفال وحجارتهم ، وأحياناً تبعتنى الكلاب وانشببت أنیابها في رسمي . إلى اللقاء .. سأتابع النهر حتى النهاية .

□ سكان المستقى □

ماكورى : انتظر . انك لعجول جداً . ألم تتعلم أن الأعمى لا يستعجل خوفاً من أن يسبق مرشدك ؟ أجلس ثانية . ألو . ألو . متى سيحضر العشاء ؟ .

الو : (من الداخل) أي عشاء ؟ آخر الطلبات كان الماء من أجل غسيل رجليه .

ماكورى : حسناً ، استعجلني (يساعد الأعمى ليعود إلى كرسيه) والآن أخبرني كل شيء عن رحلتك .. هل دخلت أية مدينة كبيرة ؟

المتسول : واحدة أو اثنتين .. ولكنني لم أتوقف هناك مرتين فيهما دون أن أتوقف .

ماكورى : واستغرق الطريق معك مدة .. كم بقيت ؟

المتسول : فقدت الاحساس بتقدير الوقت . اليوم بالنسبة لي هو تماماً مثل الفد . وهذا بالضبط منذ أن أصبح بصري بلا فائدة .

ماكورى : العيش في الظلام الابدي .. لا بد أنه أمر غريب .

المتسول : لم أتمتع بفائدة العينين لستين طويلاً . إنها أربع أو خمس سنوات على الأغلب . ومن ثم .. هل سمعت بمرض الذبابة ؟ .

ماكورى : (هازأ برأسه) من ذا الذي لم يسمع به ؟ من ذا الذي لم يسمع به ؟

المتسول : انه مهلك للجميع . فالمرء يقع في المرض ويعاني سكرات الموت . وعندما ينتهي المرض ، تبدأ العتمة .. في البداية حيرة .. ثم .. (يبتسم) عندما أصابني العمى ، ظننت أنني ميت وأنني ذهبت للفردوس ، حيث عيناي الأرضستان لا تكفيان .

□ سكان المستنقع □

ماكوردي : صحيح ؟ لو حدث لماكوردي ذلك فسوف يظن انه موجود في الركن الاشد إظلاما من الجحيم .

المتسول : (مازال مبتسمـا) لكتني لم اكن سوى طفل صغير . وأعرف انني لم اقترف اية اخطاء . وعلاوة على ذلك ، عقidiتي تدع بالفردوس كل المؤمنين الحقيقيين .. الفردوس برفقة النبي محمد وكل الانبياء .. (يصبح جادـا) تلك اللحظات القصيرة كانت الاجمل في حياتي . في لحظة ما ظننت ان عيني سوف تفتحان على الاعاجيب حولي . إذ انني سمعت اصواتا مألهفة حولي فابتهرت ، لأنني حسبت انهم ماتوا مثلـي ايضا ، وانهم في الفردوس معي .. ومن ثم تكشفت الحقيقة لي بيضاء ، وعرفت انني عائش ، ولكنني أعمى .

ماكوردي : لترحمنا الالهـة .

المتسول : حتى قبل ان يخبرني اي انسان ، عرفت تماما ما يجب ان افعله لاعيش . عصا ، ووعاء ، وأصبحت اسير على الطرقات اشحد الصدقات من البرحالين ، منشدا ادعـتي ، ساكبا البركات فوق رؤوسهم ، البركات التي لم تكن ملكي لاهـها ...

ماكوردي : لا يا صديقي ، البركات كانت برـاتك . معتقدـي علـمني ان كل الله يصافح المتسول بيده ، وعطـياه تمر الى قلـبه بحيث يبارك كل انسان ..

المتسول : آه . لكن هل باركتـهم من اعمـقـي ؟ المـ يكونـوا من الكـثـرة بحيث كنت ابارـكمـ دون تـفكـير ، وأخذـتـ من اـيةـ يـدـ كانت مقطـوعـة ، ولو كانت خـسيـسـة ؟ وهـلـ كنتـ أـعـرفـ انـ كانتـ الصـدقـةـ آـتـيـةـ منـ قـلـبـ نقـيـ اوـ منـ سـارـقـ وـقـاتـلـ ، منـ وـرـعـ

□ سكان المستنقع □

أو دنس ؟ لقد شكرتهم وباركتهم بالتساوي . حتى قبل أن يكون لدى الوقت لاكتشاف حجم هباتهم .. (يبدأ بأرجحة راسه في الوقت الذي بدا فيه يغتني)

(غناوه منفعت . وكلمات غير واضحة) .
دقة طبل بدأت تسمع الآن من خارج المسرح . يسمعها المتسلول . يتوقف فجأة عن الغناء . يستمع باصفاء قوي للصوت)

المتسول : هل عندكم احتفال في القرية هذه الليلة ؟

ماكوردي : لا . لماذا ؟

المتسول : اسمع قرع طبل .

ماكوردي : (بعد اصفاء للحظة) لا بد أنها الضفادع . هناك ملء مدينة منها في المستنقعات .

المتسول : لا ، انه قرع طبل . وهو آت من هذا الطريق .. نعم انه يقترب أكثر .

ماكوردي : ن - نعم .. أعتقد أنني اسمعه الآن .. الو .

الو : (من الداخل) ماذا الآن ؟

ماكوردي : هل تسمعين قرع الطبل ؟

الو : أي طبل ؟

ماكوردي : ذاك يعني أنك لا تسمعين (بلا تردد) أنها صماء ، منذ أن ولدت . (يذهب إلى الباب وينظر خارجا) إنهم ليسوا على مرمى البصر الآن .. من ذا يكون .. آه ، أعرف من يحب أن يكون .. انه ابني .

□ سكان المستنقع □

المتسول : هل لك ولد .

ماكوردي : نعم لقد عاد اليوم . كان في المدينة يجمع المال .

المتسول : اذن هو غني ؟

ماكوردي : لا ندرى بعد . فهو لم يتكلم اية كلمة لاي واحد قبل الذهاب الى مزرعته ليرى ما فعل الطوفان بها .. انه غبي ، اخبرته انه ليس هناك شيئا يراه ما عدا ماء المستنقع ، لكنه اندفع خارجا مثل الجنون ، راميا الصرة التي في يده على الأرض . وقال انه مضطر أن يرى بنفسه قبل أن يصدق ذلك .

المتسول : هل هناك دمار كبير في المزرعة ؟

ماكوردي : دمار كبير ؟ لم تنقذ حبة واحدة ، ولم تبق درنة واحدة في التربة .. وما خائفه الطوفان وراءه كان مسوما بالزيت في ماء المستنقع (يهز رأسه) .. انها كارثة بالنسبة له ، يعود كي يجني المحصول ، فاذا بالطوفان قد دمر كل شيء .

المتسول : لكن هل من الممكن .. ايمكن زرع هذه الأرض بالرغم من المستنقع ؟

ماكوردي : (يجهد عينيه بالنظر في الظلام في الخارج) أوه نعم . يوجد أرض صغيرة هنا وهناك ، حيث يمكن للانسان أن يزرع ما يسد رمق عائلته ، وحتى لو أخذ منها شيئا للاسوق .. فلن يكون كثيرا .. لكن .. أنا .. لا أستطيع رؤيتهم .. الا اتنى متتأكد أنه هو . لا بد أنه ذهب الى أحد الطبتالين ، وهو بحالة مرح فترة ما بعد الظهر كلها . يمكنه الاتكال على بلوبياكا ليقرع له الطبل في طريق العودة للترحيب به في منزله .

المتسول : هل هناك أرض يمكن للانسان أن يزرعها ؟ هل هناك اية أرض زائدة لانسان يرغب أن يهب نفسه للتربة ؟

□ سكان المستنقع □

ماكورى : (يهز رأسه) لا ياصديقي . فآية أرض ، حتى لو كانت تساوي مقدار مثقال تخص أحداً ما في القرية . حتى الفنم والماعز القليل ليس له أرضاً يرعاها . انه مكره أن يتغذى بشجرة الكاسافا وجذور نباتات أخرى .

المتسول : ولكن اذا رغب انسان ان يأخذ قطعة من ارض المستنقع ويصلحها فهل يسمحون له ؟ واذا رغب ان يصرف ماء القدارة و يجعل الأرض تنتج البطاطا والخس . فهل يسمحون له ؟

ماكورى : (يحدق بوحشية) فكتر بما تقول يابني . اعرف اي كفر تنطق به في هذا المنزل .

المتسول : (مندهشاً) انا اطلب ان يعطوني قطعة صغيرة من آية ارض غير نافعة للناس .

ماكورى : اتريد ان تسرق ثعبان المستنقعات ؟ اتريد ان تخرج الطعام من فمه ؟

المتسول : الثعبان ؟ ثعبان المستنقعات ؟

ماكورى : الأرض التي نزرعها ونعيش عليها هي ملكنا منذ ان كان الزمن . والحدود خططت من قبل اشجار الايروكو التي وجدت منذ ولادة الثعبان . منذ ولادة العالم ، منذ ان بدأ الزمن نفسه . ما هو لنا يخصنا ، وما يخص الثعبان لا يمكن ان يؤخذ منه ابداً .

المتسول : اطلب غفرانك . (ينهض) انا لم آت کي اشكك باميانتك . اثابك الله على حسن ضيافتك .. يجب أن اتابع رحلتي .

ماكورى : انتظر (يستمع فترة قصيرة لقرع الطبل الذي يكاد يكون خارج الباب تماماً) ذلك هو طبال الكاهن .. (تدخل الو

سرعة) ألو ، أليست هذه تحيات الكاهن آتية عن طريق الطبول ؟

اللو : نعم . لا بد انه الكاديبي .

ماكوردي : انه ، انه .. حسنا لا تقفي هناك . رتبى المكان لاستقباله ... ازيلى كل القش ... (تبدأ ألو بترتيب الغرفة بسرعة . تبعد سلال ماكوردي وأسله . ثم تعود لتحزم أشياءها وتأخذها خارج الغرفة . تصلح فتيل المصباح ، وتبعد كل ما هو مستهجن هناك)

ماكوردي : وانظري ان كان هناك بعض الخمر في السقية ، فربما يحب الكاديبي بعضها .

اللو : (بتذمّر) أبعدي هذا ... هيئي العشاء .. انظري ان كان هناك خمر .. لماذا لا تحاول ان تقوم ببعض المساعدة .. ؟

ماكوردي : اتريدينني ان اكون قليل ذوق واترك ضيفي وحده ؟ (يأخذ الرجل الأعمى من يده ويقوده الى الكرسي الواطيء) يجب الا تغير انتباها الى تلك المرأة غير المذهبة .. انها تتنهج دائما عندما يشرف الكاديبي بيتنا (يرفع كرسيه ويتحرك نحو زاوية ألو) ربما يكون آتيا ليقدم صلوات الشكر من أجل عودة ابنتنا سالما .. انه قد ينسا ، خادم وكاهن ثعبان المستنقع .. (يضع الكرسي على الأرض) هنا ، اجلس هنا . يجب ان نكمل حديثنا حالما يذهب .

(الطبال الآن عند الباب . وخطوات آتية عبر المر .. الطبال أول من يدخل . ينحني باتجاه عكسي ، دقات تمجيد الكاديبي . بعدها يدخل الكاديبي نفسه . مخلوق ضخم الجثة . عمره حوالي خمسين سنة ، ناعم الوجه ما عدا بعض خصلات شعر

□ سكان المستنقع □

اللحية هو ذقنه . رأسه محلوق تماما ، يلبس نوعا من جلد الأسد . أبيض . يتدلّى فيقطني ركبتيه . وحاشية تتدلّى فوق ذراعه الأيسر . وهو عار فوق الخصر . نصف أصابع الكاديبي على الأقل فيها خواتم . يتبعه خادم ، يطرد الذباب عنه بمنفحة من شعر ذيل الحصان .)

ماكوردي : (يضع يديه متصالبتين على صدره وينحنى) بيته مفتوح لك أيها الكاديبي . أهلا وسهلا ومرحبا .

(يضع الكاديبي يده على رأسه)

(تسرع الو الى الغرفة وترکع . يباركها الكاديبي أيضا)

كاديبي : (ينظر الى المتسلول الذي يبقى جالسا . يشير الى الطبلاء ان يتوقف) .

هل هو صديق ايفوزو ؟

ماكوردي : لا يا كاديبي . هذا غريب اتى يطلب صدقة . انه اعمى .

كاديبي : فلتتحفظ الالهة يا صديقي .

المتسول : حماك الله من الشيطان .

كاديبي : (مذعورا) الله ؟ هل هو من الشمال ؟

ماكوردي : نعم . لقد ارتحل طريقا طويلا بدء من بو كانجي .

كاديبي : آه . من بو كانجي (للخادم) كونديفو ، اعط الرجل شيئا .

(يخرج الخادم كيس الدراهم ويصل الى المتسول ، وعندما يكون على بعد خطوة منه ، المتسول ، ودون تغيير بالتعبير ،

يدبر فتحة الوعاء الى اسفل يقف الخادم متخيلاً وينظر الى سيده منتظراً اوامر أخرى . ينظر الكاديبي بسرعة ، ويحاول الخادم أن يعيد فتح الوعاء الى أعلى . ولكن المسؤول يمسك به بقوة ليبقى كما هو . ينظر الخادم مرة أخرى الى الكاديبي - الذي تنحنح وبدأ بالتكلم مع ماكوردي - يدس النقود في جيبه ، ويسحب خيط الكيس ليغلقه . ويعود الى مكانه)

الكاديبي : احم .. أين ابنك ؟ سمعت أنه عاد .

ماكوردي : نعم لقد عاد . ذهب بعد الظهر ليرى مز .. لا بد انه محجوز من بعض الاصدقاء القدامى ومشاركتهم الوجданية .

كاديبي : نعم . للأسف . لكنه ليس الوحيد ، فالآخرون أضاعوا أكثر مما أضاع ... وعلى كل حال ، قد يكون حصل ثروة في المدينة . اليك كذلك ؟

ماكوردي : لا ادرى .. لم يخبرنا . ان تجلس هنا ؟

كاديبي : (يجلس على الكرسي الدوار) كلهم جمعوا ثروة . كلهم جمعوا النقود .

ماكوردي : حسنا . آمل أن يكون قد جمع . فهو يحتاج الى مبلغ ما حتى يستطيع أن ينھض من عترته .

كاديبي : الم يرسل لك هذا الكرسي خلال أسبوع من وصوله المدينة ؟

ماكوردي : نعم . قد فعل . انه رجل يحترم كلمته . قبل ان يغادر ، قال لي ، النقود الاولى التي سأحصل عليها ، سأذهب وأشتري لك بها واحداً من تلك الكراسي التي تدور مثل الرأس . ويمكنك ان تجلس زبائنك فيه وتذوّرهم حتى يصابوا بالدوار .

□ سكان المستنقع □

كاديبي : (يدفع بمقدمة حذائه الأرض ليدير الكرسي) أي - انه مريض .

ماكورى : نعم ، عندما لا يكون عندي زبائن ، أجلس عليه . انه أحسن بكثير من الكرسي ... ألو .

الو : آتية .

ماكورى : متى ستشرب شيئاً ؟ هل تريدين متناً أن ننتظر الليل كله ... (متحدثاً للكاديبي) وعندما جلبوه في عبارة النهر ، فانه فتح حفرة أسفل الزورق ، وكاد يغرقه .. وهذا ليس كل شيء ، لأن الحمال قد غرز في المستنقع ، واضطروا أن يخرجوه ... ألو .

الو : (تأتي بقرعة مجوفة ، وعدد من أكواب القرع) ها هو .. لا داعي لأن تخرج أمعاءك بالصراخ .

ماكورى : (يأخذ القرعة منها ويصب الشراب . والو تدبره . تتحنى احتراماً للكاديبي عندما تقدم له الكوب . يستنشق ماكورى السائل قبل أن يبدأ بصبه) ١ - ١ - ها . ستجد هذا الشراب رائعاً يا كاديبي ..

كاديبي : هل تم تخميره لمدة طويلة ؟

ماكورى : شهور وشهور . عجنت القصبات حوالي ...

الو : انت عجنتها ؟

ماكورى : لو أفسحت لي المجال يا امرأة .. كنت عازماً أن أقول إن ابني قد عجن القصبات قبل أن يذهب إلى المدينة .

□ سكان المستنقع □

الو : (خلال قيامها بتقديم الشراب تنظر من الباب الى الخارج)
أتمنى أن يأتي . أتمنى لو يسرع ويعود الى منزله . الظلام
دامس والمستنقعات ..

ماكورى : (بنفاذ صبر) اسمعي ، اسمعي ، خذى هذه للطبال ،
وأوقفى نقيقك . ستكون غلطته ، اذا لم يأت قبل أن ننهى
شرابنا . باه ، ربما اعتاد الآن على شراب البيرة الموضوعة
في الزجاجات ، بدلاً من النجاح في تحمير القصب الصحي ،
المخمر في رغوة المستنقع نفسه .

(كل واحد من الحضور معه شرابه ما عدا المسؤول الذي
يرفض الكوب بالرغم من محاولة الاقناع الخرساء من قبل
الو . الكادي ينتظر ماكورى كي يأتي ويتذوق شرابه)

ماكورى : (يأخذ الكوب من الكادي) اذا كان وجهي يكذب افكارى ،
فاني ارجو ان يأخذ السم مفعوله فوراً . (يشرب جرعة
ويبعده ثانية) .

كادي : فلتحفظنا عنابة السماء جمِيعاً (يشرب ثم يتلمظ ثم ينظر
حول الغرفة ويقول بوقار) لقد توقفت الامطار .

ماكورى : (يهز رأسه بارتياح) كانت قد توقفت في احوال كثيرة
يا كادي . انها فترة هدوء مؤقت قبل العاصفة .

كادي : لا . أخيراً توقفت الامطار ، المتنبئون التابعون لي أكدوا ذلك .
لقد بدأت السماء بالانقضاض ، انها مجرد غيمات قليلة تهب هنا
وهناك في موازاة النهر .

ماكورى : (لا يهز كتفيه بلا مبالغة) حمدًا للله .

□ سكان المستنقع □

كاديبي : الفيضانات انتهت .. والنهر يتراجع ، ونستطيع الزرع
ثانية .. أنا الآن في حل من ندري .

ماكوردي : ندرك يا كاديبي ؟

كاديبي : نعم . عندما بدأ الفيضان . وطفت المستنقعات على الأرض .
ندرت للشعبان الاً أحلق ولا اغتسل حتى توقف الأمطار .

ماكوردي : (يقرع كوبه) لم اسمع بهذا .. هل ذلك سبب زيارتك ؟

كاديبي : نعم . ألم تحذر ؟

ماكوردي : (مخرج رغوة الصابون) سأتهيا في لحظة ...

كاديبي : لا ، أيها العجوز ، سأنتظر ابنك .

ماكوردي : تنتظربني ؟ كما ت يريد يا كاديبي .. وأرجو أنه لا يزال يتذكر
مهنته . فقد مضت مدة طويلة على آخر مرة أحسن فيها
استعمال الموسى .

كاديبي : هل خرج منذ وقت طويل ؟

ماكوردي : من أول النهار .. ولا بد أن يعود في أية لحظة . قد يكون
خرج مع أصدقائه يشربون .. فهم لم يشاهدوه كل هذا
الفصل . ولن يتركوه يغادرهم بسرعة .

اللو : انه مضطر ان يعود الان . فاي واحد من أصدقائه يستطيع
أن يبقيه عنده طويلا ؟

كاديبي : هل جلب معه زوجته ؟

اللو : لا . انه لا يريد ان يعرضها الى الطرقات المملوءة بالفيضان ،
ولا الى ازعاجات الرحلة .

□ سكان المستنقع □

ماكوردي : (باشمئاز) كلهم لا يتحملون المصاعب . هذا الجيل من الشباب حساس مثل ...

الو : آه . اسكت فورا . إن أيفوزو كان محظوظا بزواجه منها . عليه أن يتحمل العودة إلى النهر حتى ولو لم تكن مع وازوري العجوز الذي لا يزال ينقل المسافرين بالمعدية عبر التيار المرتفع . الصيادون الآخرون ربطوا مراكبهم وشباكهم .
(تذهب للمنزل)

ماكوردي : أليس ذلك ما أخبرتكم به ؟ فحالما جاء الفيضان ، هرب الشباب إلى زوجاتهم ، ما عدا وازوري . انه عجوز معمّر مثل السلفة ، ولكنه يحتفظ بالجذاف في يده .
(يقوم الخادم وبهمس في أذن كاديبي)

كاديبي : آه ، نعم .. كدت أنسى . (يفرغ قدحه ويعطيه لماكوردي) يجب أن أذهب أولا إلى داروغا . فابنه سيختنق الليلة ويريدني أن أتلّو بعض صلواتي المعتادة ... سأعرّج عليكم في طريق عودتي (ينهض ، يساعده الخادم)

ماكوردي : كما تريده يا كاديبي . وحين يعود أيفوزو سأخبره ليتهما من أجلك .

كاديبي : سأرسل رجلا يبحث عنه ... (يفرك ذقنه) هذا العش بدا يجذب ذباب المستنقع . يجب أن أتخلص منه الليلة .
(يخرج . يتبعه الطبال الذي أخذ يقرع له كما كان يفعل قبل ذلك ، ينحني للخلف)

ماكوردي : (الذي كان قد أبعد لهم الحصير . ينظر خلفهم بينما قرع الطبل يتلاشى ينتهد) ما هذا اليوم ، ما هذا اليوم . يبدو

□ سكان المستنقع □

أن العالم كله قد اختار هذا اليوم كي يهبط فجأة في بيتي ..
(يتوقف كأنما هو مصاب بالذكرة ..) يا لذى الكرش الكبير
هذا . هل أنا عجوز الى هذا الحد الذي أعجز فيه ان أحلق
له ؟ عجوز الى هذا الحد ؟ .. في حين أنه عجوز معمّر مثل
الشعبان نفسه .. باه ، أرجو أن يكون ايفوزو مختلفاً مع
أصدقائه ، وأن يأتي الى البيت مخموراً . انه - انه . سترى
ساعتها من ذا الذي يملك يدين ثابتتين . سترى من ذا الذي
يذهب من هنا بذقنه مجرحة .. دامية .. انه - انه ..
(يتوقف ثانية ، يفكر باجهاد ..) طيب أين كنت أنا قبلاء ..
الو .

الو : (تدخل الو و معها الماء الساخن) اذا كنت تريد ان ترفع
صوتك عالياً . فاخذ إلى المستنقع و تحدث إلى الضفادع .

ماكوردي : أها . هل ذلك هو الماء ؟ لا . لا . هاتيه الى هنا .. تعال
يا صديقي .. تعال الى هنا . انه من الأسهل ان تفسل
رجليك وأنت جالس على هذا الكرسي .. (يقوده الى الكرسي
الدوار) هل تدربي ؟ لقد جلبت معك حظاً سعيداً .

المتسول : أنا ؟

ماكوردي : حسنا ، ألم تسمع ما قاله الكاديبي ؟ الأمطار توقفت ..
و الفيضان انتهى . لا بد أنك تحمل حظاً مع عكاذه .

المتسول : نعم . أشعر أن الجو أصبح أكثر اعتدالاً ، والسحب تنحسر
من فوق رأسي . أعتقد ان أسوأ الفصول قد انتهى .

ماكوردي : آمل ذلك . إنها مرة واحدة أو مرتين في كل حياتي أذكر ان
الفصل كان سيئاً جداً .

□ سكان المستنقع □

المتسول : كم تكون ممتنين لو كان عندنا هذه الزيادة من المطر الذي عندكم هنا . لو كان عندنا واحد بالمائة من الأمطار التي عندكم، لما كنت جالسا تحت سقفك دقيقة واحدة .

ماكورى : أحقا هي بلد قليل الأمطار ؟

المتسول : (يبتسم بملاطفة) أسوأ من ذلك .

ماكورى : قحط ؟ هل عندكم قحط ؟

(أثناء حديث المتسول ، تقرنخ ألو وتفسل رجله .
وعندما تنتهي تمسحهما ليجفنا . تتناول عبوة من على الرف
وتفرك قدميه بما يشبه المرهم)

المتسول : نحن معتادون على القحط . فالفصل عندنا طويل مستمر الجفاف . ولكتنا اعتدنا عليه . حتى حين تمطر ، كانت التربة ترك الماء يجري داخلها وينضم إلى مجرى ما في رحم الأرض . كل ذلك عرفناه ، وكنا قانعين أن نعيش على الصدقات . إلى أن أتى يوم .. منذ حوالي السنة أو أكثر (يأخذ رشقة خفيفة من الماء الذي في الوعاء . كان ماكورى قد جلب كرسيه الصغير وجلس عند الجانب الأيسر من الكرسي الدوار ناظرا إلى المتسول) .. ومن ثم جاءنا مطر لم أشهد له مثيل في حياتي كلها . والتربة لم تحتفظ بالماء فقط ، بل بدأت بنبات الأوراق هنا وهناك .. حتى شجر الكولا الذي كان قد توقف نموه منذ نشوئه ... حبوب الدخن اندفعت في طريقها خلال التربة . وباقات قليلة من عشب الفيل ظهرت بسبب البذور التي كانت مزروعة ومنسية من فصل إلى فصل . والأفضل من كل هذا كان الأمل الذي بدأ ينمو في أعماق كل واحد منا .. والحق يقال إن الأرض كانت ممتدة قاحلة لعدة أجيال . إذ كانت الحقول لم تنبت القمح

مدة طويلة هي أطول من عمر أي معمّر في القرية . ولم تكن تعرف شيئاً سوى جفاف الأرض . والتربة الجافة . وذرات الغبار الجاف وسحب الغبار حتى ولو لم تكن هناك ريح . لا شيء سوى نسر يطير منخفضاً ويُحْفَق جناحيه فوق الأرض .. ولكن بعد أن نزل المطر هذه السنة .. أصبحنا نستنشق حلاوة أوراق الليمون ، كما كان الإحساس بسعف نخيل الصحراء الذي لم نكن نعرفه مبهجاً .. لم يكن الاعتقاد بولادة جديدة أكثر من أن نشرع بالعمل قبل أن تغيّر التربة رأيها وتستوعب رطوبتها . هجرنا الطرق العامة ومشينا على هذه الأرض ، والماوِل في الأيدي . وكم كانت قليلة هناك لأن القرية كانت غير معتادة على الزراعة لمدة طويلة ، ولم يكن هناك أكثر من عدد قليل من الفؤوس . إلا أننا أخذنا عصيّنا وحرثنا بها الأرض . لقد أرهقنا رؤوس أوتادنا وخرقنا بها الرمل والجص حتى الاستنزااف .. وبدت السماء وكأنها فرحت بعملنا ، فقد كانت بر كاتها سخية ، وشعورها الودي كان بجانبنا . هطلت الأمطار عندما كنا نريدها . وبزغت الشمس ، وبدأت البدور بالنضوج .

(يدخل ايفوزو بهدوء ، ويبقى قرب الباب بشكل غير مرئي)

لا شيء يمنعنا من الذهاب إلى المزارع ، منذ اللحظة التي تظهر فيها البراعم بعد كل هذه الشهور من الانتظار . لقد كنا ندور حول موز الجنة ونمسح جلوتنا به ، نمسحها بنعومة ، بحيث لا يتآذى أصفر برعم فيها . لقد كان هذا هو الأكثر حميمية من واحدنا تجاه الآخر . كانت هذه هي اللحظة التي أصبحت فيها القرية عشيرة والعشيرة عائلة . وكل هذا كان قد تم من قبل الله في واحدة من يديه الواسعتين ثم جبله مع طين الأرض .. لقد أحببنا صوت خطوات الإنسان العابر إذا كان خفيف تنفسه يهب الحياة لمعجزة التبرعم . لقد

□ سكان المستنقع □

نسينا حتى التسول . وعشنا على معجزة ميلاد هذه الأرض
الجديد .. ورائحة جودتها الفنية .. ولكنها قلبت ظهر
المجن ، لتصبح فنا للكراهة . فالوليمة لم تخصنا نحن بل
كانت تخص الجراد .

ماكورى : (بشكل لا ارادى) الجراد ??
المتسول : لقد اتنى بحشد هائل ، واحتل الأرض ، وخلال ساعة او
 ساعتين أصبحت القرية عارية .

الو : (بتاؤه) اي بي ، اي بي ...
(يدفن ماكورى رأسه بيديه)

المتسول : خرجت هائما من منزلى ، ووجهت وجهي نحو النهر .
وعندما كنت اقول للمار الغريب ، دلتني يا صديقى على النهر ،
كان يجب : اي نهر ؟ كنت اقول له اي نهر ، على اي جدول
دلتني على طريق البحر نفسه . المهم فقط ان يكون هناك
ماء . لأننى مريض من الجفاف .

ماكورى : اي بي ، ايدي الآلهة غير متساوية في العطاء ، فعطياها تصبح
عيثا من .. (الـ) ، التي كانت قد انتهت من مهمتها ، تأخذ
الوعاء وتنهض . انها مذعورة من رؤية ايفوزو المفاجئة .
فتسقط الوعاء من جزعها)

الـ : ولدى .
ماكورى : هم ؟ اوه ، اخيرا عاد .. (ينتبه فجأة الى الوعاء الساقط
يصبح) ولكن اكان ذلك سببا مناسبا لك كى تفرقى المنزل
كله ؟ اذهبى الان ونظفيه بدلا من التحديق ببله نحو الرجل
تعال الى هنا يا ايفوزو . تعال واجلس يا بني .

□ سكان المستنقع □

المتسول : (ناهضاً) ابنك ؟ . أهو الابن الذي حدثني عنه ؟

ماكوردي : نعم .. هيا أسرعي . أسرعي وجففي المكان .

(يتحسس المتسول عكازه ويتحرك من على الكرسي . يجلس
إيفوزو . ويبدو أنه غير مكترث بمن حوله)

ماكوردي : ما الذي أخرك ؟ هل كنت تتعاطى الشراب ؟

إيفوزو : لا . ذهبت في نزهة لوحدي .

ماكوردي : كل فترة بعد الظهر ؟

(يهز إيفوزو رأسه)

هل تقصد أن تخبرني .. (باتزجاج) هل أنت على ما يرام
يابني ؟

الو : (تدخل الغرفة تحمل قطعة قماش بالية، تلتقط آخر سؤال)
هل هو مريض ؟ ماذا حدث له ؟

ماكوردي : ليس مريضاً . أسأله فقط كيف حاله .

الو : (على ركبتيها ، تبدأ بمسح الأرض) حسناً ، كيف حالك ؟

إيفوزو : (دون أي نوع من الشعور) سعيد أن أكون في البيت . سعيد
أن أكون ثانية مع أهلي .. اليك ذلك ما يجب أن يشعر به
كل ابن يعود إلى بيته ؟

ماكوردي : (بعد مراقبته فترة) هل رأيت المزرعة ؟

(إيفوزو صامت)

□ سكان المستنقع □

يجب الا تستصعب الامر كثيرا يا بني . ليس هناك شيء الا .. (يهز رأسه بيأس مؤثر ، ويرى الى ما تزال تمسح الأرض) عجل يا امرأة . الن يأخذ الرجل اي طعام بعد نزهته كل النهار ؟

(تلهث الى)

أيفونو : لا . لا تزعج نفسك ، أنا لا أريد العشاء .

ماكوردي : ولكنك لم تأكل شيئا كل النهار .

أيفونو : لقد تناولت وليمتي من الترحيب . فقد وجدتها في المزرعة حيث الفاصلين والقمع قد عملا طبخة لا نهاية من الرحيل .

المتسول : (يتقدم) سوف تزدهر ثانية يا سيدي .

أيفونو : (ينظر الى المتسول ، كأنما يراه لأول مرة) من انت ؟ ولماذا تناذبني بسيدي ؟

المتسول : أنا متوجول ، شحاذ بالولد والحظ . أما انت فانك تملك مزرعة . لقد توافت عند مزرعتك الجيدة التربة ، تلك التربة التي تنشق بالاصابع مثل طين الاجر الااحمر عند المزج ، ولكنها تحتاج الى اصابع الجفاف التي جلدتها رقيق . سوف اكون عبدك . ساهب نفسك لك وأعمل في الأرض لصالحك . وأشعر انتي استطيع ان اخضعها بيدي مثل طفل مطيع .

أيفونو : (ينظر من الى الى ماكوردي الذي يهز كتفيه فقط) من اين اتيت ؟

المتسول : من بوكانجي .

□ سكان المستقعد □

أيفوزو : (يعود الى مزاجه السالف) بو كانجي . نعم . سمعت بها .
سمعت بها ..

(يبدأ طبل الكاديي ثانية ، يأتي صوته من خارج المسرح)

ماكوردي : الكاديي . لقد نسيت يابني ، الكاديي كان هنا . أعتقد انني
اسمعه الآن عائدا . انه يريد أن تحلق له الليلة .

أيفوزو : صحيح ؟

ماكوردي : نعم . بما أن الامطار قد انقطعت . فقد انتهى ندره . ارادني
أن أحلق له ، ولكنني قلت ، لا ، يا كاديي أنا ما ازال قويا
وصحيح الجسم . ولكن أصابعى تهتز قليلا من آن لآخر ،
وجلدك طري .

أيفوزو : نعم . أليس غريبا أن يكون جلده طريا ؟ أليس غريبا أن يكون
ناعما ومسانا بشكل جيد ؟

المتسول : (بلهفة) هل هو سمين يا سيدي ؟ عندما تكلم ، اكتشفت
ضخامة حقيقية في صوته .

أيفوزو : اي ، انه سمين فهو يدحرج نفسه مثل الزبدة ومثل خنزير
البحر المشحم .

اللو : يجب أن تتحدث بشكل أفضل عن القديس يابني .

ماكوردي : (توت - توت) المدينة جعلته غير صالح . غير صالح أبدا .

المتسول : سيدي ، أصحيح ما قالاه ؟ هل تكلمت على نحو سيء عن
القديس لأن قلبك في المدينة ؟

□ سكان المستنقع □

أيفوزو : لماذا ؟ ماذا يهمك أنت ؟

المتسول : الخادم يجب أن يعرف أعمق السيد ، وبعدها يمكنه أن يخدمه بشكل جيد .

(أيفوزو ما يزال مستمراً بالتحقيق بالتسول متحيراً)

المتسول : هل تطيع الشعبان يا سيدي ؟ هل تعتقد مع العجوز - أن الأرض يمكن الا تكون مستصلحة ؟ أن المستنقع المتعفن لا يمكن أن يطهر ؟

أيفوزو : أنت عبد غريب الأسئلة ؟ ماذا يعني هذا بالنسبة لك ؟

المتسول : حتى العبد يمكن أن يعرف حدود ملك سيده .

أيفوزو : تعرف بذلك الآن .

المتسول : ربما . أعرف الآن أن الشعبان قد أخذ نصيبيه ، ولكن لا أعرف من الذي حدد الأماكن .. هل هو الكاهن أم السيد ؟

أيفوزو : وماذا يهم ذلك ؟

المتسول : أنا خادم حر . وهبتي نفسى باختياري . وهبتك دون سؤال ، ولكن يجب أن أعرف من أخدم لأنني عندها لن أحديد عملي .

أيفوزو : أخدم من تريده . إن ذلك لا يعني لايفوزو شيئاً .

المتسول : هل يعيش القديس بشكل جيد ؟ هل يCHAN الشعبان ويغذى بشكل جيد ؟

□ سكان المستنقع □

إيفوزو : يمكنك أن ترى بنفسك . فكل فخذ من فخذيه مثل قربة زيت النخيل ...

(يرفع المتسلول رأسه الى الوراء ويضحك . انها المرة الاولى التي يفعل فيها هكذا . والتأثير كان سريعا على ماكوري والوال ، اللذين حدقوا به بتعجب . إيفوزو ينظر بشكل عادي) .

إيفوزو : حين يضحك العبد امام سيده فهو عبد غير مكتثر .

المتسول : ما الذي اقتاته الثعبان في اوقات القحط ؟ هل نما على السلطانات السامة ؟ هل شرب راسب طين المستنقع ؟

ماكوردي : (مرتعدا من الفضب) حذار . تلك هي حدود انتواك الحرمات . ان ذلك اعتداء بل اعتداءات على كرم هذا المنزل .

المتسول : (بعزة نفس) أطلب غفرانك . ان السؤال من حق السيد لا من حق العبد (يتحسس طريقه الى الركن الاقصى ، ويبقى واقفا هناك) .

إيفوزو : (بتفكير) اي . هكذا كان .. هكذا كان .. وبعد ان رأيته يأتي الى هذا البيت ، استدرت وذهبت بعيدا ثانية . رجعت الى الثعبان الذي تكلمت معه كل فترة ما بعد الظهر .

ماكوردي : فعلت ماذا ؟ عمن تتحدث ؟

إيفوزو : عن الكادي . رأيته حين دخل هذا البيت . الا اني ذهبت وتابعت مسيري في المستنقعات .

ماكوردي : صحيح ؟

□ سكان المستنقع □

ایفوزو : نعم ، فانا لم أستوثق نفسی .

ماكوري : لم تستوثق نفسك . لماذا ؟ ما الذي فعله بك الكاديبي ؟

إيفوزو : لا ادرى . حتى هذه اللحظة ، لا ادرى . لذلك ربما من الاحسن ايضاً أن يأتي . ربما يستطيع ان يوضح . ربما يعطيني تفسيراً لما يبدو مظلماً وفظاً .. عندما واجهت القساوة في المدينة لم اشتكي . وعندما استشعرت عريها من كرمها ، قبلتها . عندما رأيت سكينها قطع الروابط وحب القرابة والنسب وتحول الآخر ضد أخيه ..

الى : (سرعة) . اذن فقد قابلته . وجدت اخاك في المدينة .

ایفزو : انا ؟

المو : صمتك لا يخدع أحداً يا إيفوزو . هل تظن أنني - كل هذا
الوقت - لم أعرف ؟

ایغزو : انه میت . لقد قلت ذلك بنفسك . لقد قلت ذلك بشكل
مقنع .

الـ٢ : آية ميّة ماتها ؟ ذلك ما أريد أن أعرفه . الأم بالتأكيد يمكن أن تقول ذلك كثيراً . وأن تفتر خطيئة الكذب على نفسها - ولو كان ذلك في لحظة السؤال . وهو ما يزال أبني يا أيغوزو . انه ما يزال توأمك .

(سقی انفوزو صامتا)

الو : أنا عاجزة - لكبر سني - أن أحج إلى قبره . كما أنتي أضعف
من أن أعيده ثانية إلى الحياة . أنا أسأل كي أعرف .. أيفوزو
هل وجدت ابني ؟

(بعد لحظة . يهز رأسه ببطء)

□ سكان المستنقع □

الو : اسمعنيها بشفتيك ، وعندما سأدرك أنها لبست خديعة من عيني . هل أبني عائش ؟

إيفوزو : (بضجر) . عائش .

الو : (هازة برأسها) هو عائش . ما الذي يحدث له حين يتنفس هواء أجنبياً . ربما يكون هناك شيء في المكان الذي يجعل الرجال ينسون (ذاهبة) لماذا لو يعيش كافينا نفسه فقط . عائش . لا يمكن للواحد أن يسأل كثيراً (تدخل المنزل)

ماكوردي : (بشكل عادي) أكان في حالة جيدة ؟
(يهز إيفوزو رأسه)

ماكوردي : (واضح انه غير متأكد كيف يواصل) يثبتت عينيه في الأرض ، بحيث يرقب إيفوزو . بيطره . وتردد) هل .. هل
كنتما تلتقيان أحياناً ؟

إيفوزو : لقد عشت تحت سقفه - لفترة .

ماكوردي : (صائحاً أثناء مغادرة الو) هل تسمعين ذلك ؟ هل تسمعين أيتها الغراب العجوز ؟ هل كان .. هل .. هل ؟ هل قلت انه كان في صحة جيدة ؟

إيفوزو : صحته جيدة اكثراً مني ومنك . وأكثر ألف مرة وهو غني .

ماكوردي : عال (صائحاً ثانية) هل تسمعين ؟ ألم أقل ذلك دائماً ؟
(أكثر ثقة الآن) وكيف جمع ثروته ؟

إيفوزو : بأخشاب العمارات . قطعها وأرسلها عبر البحار .. انه ثري كبير .

□ سكان المستنقع □

ماكورى : هل تحدثت عن والده ؟ هل يتذكر بيته ؟

ايفوزو : آوشيك ميت بالنسبة لك وبالنسبة لهذا البيت ، دعنا لا نستحضر خياله .

ماكورى : (يقف متخيلاً للحظة ثم ، بانفجار مفاجئ) ماذا فعل يا ولدي ؟ ماذا حصل في المدينة ؟

ايفوزو : لا شيء سوى ما يحدث للقادم الجديد إلى السباق . المدينة تشييد نفسها في الهواء ، وبقوة رجليها النحاسيين ترفس المقامر في قفاه الصغير .

ماكورى : وآوشيك ؟ أكان على الحصان الذي رفسك ؟
(ايفوزو صامت)

ماكورى : هل أرهقك أخوك يا ايفوزو ؟ حدثني يا بني . ماذا حصل بينكمما ؟

(ايفوزو صامت أيضاً ، ثم)

ايفوزو : الجرح يلتهم بسرعة اذا ترك ملقعاً . ما حصل لا يساوي المال .. إلا يكفيني أنني قلت في النهاية لنفسي ... لي بيت ووطن ، ومع أنه يمتد في منتصف بركة الماء الموحلة ، ساعود اليه ثانية . وعندى قطعة الأرض الصغيرة التي صمدت للدمار الذي أحاط بها . وسأنتاج قليلاً من الفاكهة للبيع . لقد زرعت هذه الأرض قبل أن أذهب ، وحانَت الفرصة كي أجني ، فقررون الكوكا ، لا بد متفجرة بالامتناء ... لقد عدت بالأمل والسلوى في قلبي . لقد عدت بشقة الذي عاش مع أرضه وفلحها باليمان .

□ سكان المستنقع □

ماكورى : انها اراده السماء . .

إيفوزو : لم يدر ذلك في خلدي .. التفكير أن المزرعة يمكن أن تقدر بـ
بكمالها هكذا ، أن تiquid بالوتـد الأخير إلى هذا الخسران المالي
الكبير ...

(طبل الكادي أصبح مسموعاً أكثر)

المتسول : سيدى . اعتقد ان الثعبان سيصل .

إيفوزو : أستطيع سماعه أيها الخادم ، أستطيع سماعه .
(مفرزة الكاديي تصل الباب . يركض ماكوري ليبعد الحصير .
والمفرزة تدخل كالسابق . تأتي أو لو ثانية وتنحنى)

کادیبی : هل عاد ؟ آه . ایغوزو جمیل آن اراک ثانیة .

أينهمض أيفوزو بلا عجلة ، يحاول الكاديبي أن يباركه . ولكن
أيفوزو يتحاشى هذا ، كما لو كان ذلك مصادفة) اني مسرور
برؤيتك سالما معافى (يجلس على الكرسي) آه ، أى شغل
كان ذلك . نقد كان الطفل يصرخ بأعلى صوته بشكل يكفي
أن يجعل كل الضفادع تغوص في المستنقع ..

ماكورى : (ينحني له ، ويملمح شيطاني على وجهه) هل حدث الامر يا كاديبي ؟ هل أخذ الطفل بثأره .

كاديبي : أوه ، نعم ، لقد فعل . لقد جرع الدواء الشافي باندفاع مفاجيء .

(يرقص ماكورى ببهجة ، ضاحكا بمزاجه الغولى)

□ سكان المستنقع □

كادبي : ذلك كان كل شيء . يا للأم الحمقاء ، لقد سمعت الصراخ وحاولت أن تصل إلى ابنها من المكان الذي كانت محجوزة فيه .

ماكوري : ودنتسـتـ ابنـها .

كادبي : عجيب ، ألم يحدث ذلك ؟ فالأمهات لا يمكن أن يوثقـ بـهـنـ .. ويعتقد أنها قد نجحت في النهاية .

ماكورـيـ : (واضـعاـ أصـابـعـهـ عـلـىـ رـاسـهـ) الـالـهـ حـرـمتـ ذـلـكـ .

كـادـبـيـ : صـحـيـحـ . وـقـدـ اضـطـرـرـتـ أـنـ اـطـهـرـ الطـفـلـ وـاـنـ أـبـرـئـهـ مـنـ جـرـيـمةـ الدـنـسـ . اـنـهـ الطـهـورـ الرـابـعـ الـذـيـ عـرـفـتـهـ قـدـ حدـثـ .

ماـكـورـيـ : اـحـسـنـ شـيـءـ هـوـ اـرـسـالـ اـلـامـ خـارـجـ المـنـزـلـ .

كـادـبـيـ : اـنـظـنـ اـنـ الـحاـوـلـةـ لـمـ تـمـ ؟ اـنـ زـحـرـتـهـنـ اـصـعـبـ مـنـ تـهـدـيـةـ الـوـلـدـ .

ماـكـورـيـ : ايـ . ذـلـكـ صـحـيـحـ . كـلـ النـسـاءـ مـتـعـطـشـاتـ لـلـدـمـاءـ . اـنـهـ يـحبـبـنـ أـنـ يـسـمـعـ اـلـطـفـلـ يـولـولـ وـيـصـرـخـ مـنـ الـأـلـمـ . عـنـدـهـ يـمـكـنـ أـنـ يـهـتـزـزـ طـرـبـاـ وـيـقـلـنـ . هـذـاـ مـاـ تـسـتـحـقـهـ فـائـتـ طـفـلـ مـزـعـجـ . اـلـآنـ سـتـعـرـفـ أـيـةـ اـلـامـ عـانـيـتـهـ خـلـالـ وـلـادـتـكـ .

كـادـبـيـ : آـهـ . تـلـكـ هـيـ الـحـقـيـقـةـ .. عـلـىـ كـلـ حـالـ ، اـنـتـهـيـ كـلـ شـيـءـ .. اـنـتـهـيـ كـلـهـ وـكـفـىـ .

(يـتـنـحـنـحـ بـتـفـاخـرـ وـيـسـتـدـيرـ إـلـىـ اـيـغـوـزـوـ) وـكـيـفـ الـمـدـيـنـةـ يـاـ سـيـدـ ؟
هـلـ جـمـعـتـ ثـرـوـةـ يـاـ اـيـغـوـزـوـ ؟

□ سكان المستنقع □

أيفوزو : لا .. أين يجب ان احلق لك ، يا كاديبي ؟

كاديبي : (محتارا) أين .

أيفوزو : هل احلق الراس ام الذقن ؟

ماكوروي : (يتنفس بشدة ، ثم يحاول ان يتكلف مصادفة في نعمة حديثة) لا تأبه لذلك يا كاديبي . انه مزاج اهل المدن .

كاديبي : آه .. الذقن ، يا أيفوزو ، احلق الذقن .

أيفوزو : (يبدا بتحضير العدة) هل قمت بنذور اخرى يا كاديبي ؟
ا كانت هناك مباحث اخرى امتنعت عنها حتى ضعف المطر ؟

كاديبي : اوه ، نعم ، اوه ، نعم بالفعل . لقد ندرت ان يبقى جسمى بلا غسيل .

أيفوزو : آه . وهل بقيت قابعا في البيوت ؟

كاديبي : لا . لدی واجباتي .. فالناس ما زالوا يموتون كما تعرف .
والامهات ما زلن يلدن الأطفال .

أيفوزو : اذن ، ربما كنت مرة او مرتين تحت المطر .. ؟

ماكوروي : (بسرعة) أيفوزو .. أنت .. أنت .. كنت عازما أن تحدث الكاديبي عن المدينة الكبيرة .

أيفوزو : انا ؟

كاديبي : آه .. نعم . حدثني عن المكان . هل كان العمل جيدا كما يقولون ؟

□ سكان المستنقع □

ايغوزو : بعض الناس .

كاديبي : وانت ؟ اكان عملك ناجحا .

ايغوزو : ليس اكثر مما جنحت من زراعتي .

كاديبي : تشجع يا ايغوزو ، أنا لا احاول ان احصل على تعهد لتقديم ثورا من اجل القربان .. هل جنحت بعض المال ؟

ايغوزو : لا .

كاديبي : لا بد انه نال شيئا كما ارى .. اعترف انك جمعت ما يكفي لشراء هذه القرية - رجالا ، وعقارات ، وكل شيء .

ايغوزو : (يزلق الملاعة البيضاء من فوق رأس الكاديبي) لا . يا كاديبي . لم اجمع شيئا ابدا .

كاديبي : آه ، كلهم قانعون .. هل جمعت القليل اذن .

ايغوزو : لا لم اجمع شيئا ابدا .

كاديبي : (ينظر اليه بقسوة . وهو منزعج بشكل واضح من مزاج ايغوزو . يتكلم بعصبية) حسنا . لا لهم . المال يأتي للبعض بسرعة ، ولا الآخرين يأتي بطء شديد ، لكن دورك سيأتي يا ايغوزو قريبا . سيأتي قبل أن يمر وقت طويل .

ايغوزو : انا خائف ان دوري قد حان الان . لقد فقدت كل شيء ، اموالي الموفرة . حتى موقعي كرجل . كما ان القروض تراكمت علي .

□ سكان المستنقع □

كاديبي : مستحيل .

إيفوزو : هل أخبرك ماذا قدمت كضمانة ؟ هل ت يريد أن تعرف يا كاديبي ؟

كاديبي : ليس زوجتك الجميلة كما أمل (يقهقه) لاحظت انك قد أتيت بدونها .

إيفوزو : لا يا قديس ، لم تكن القضية قضية زوجتي . ولكن ما قدمته كان كبيرا مثل زوجتي . لقد رهنت محصول مزرعتي .

ماكودي : ها .

الو : إيفوزو ، يا ولدي المسكين .

كاديبي : (ضاحكا) وما تظننا ؟ هل يقوم اي واحد باقراض المال مقابل مزرعة لم يرها ابدا . هل هم أغبياء رجال أعمال هؤلاء الى هذا الحد ؟

إيفوزو : لا ليسوا أغبياء . أخي أفلتهم ، انه أي شيء ما عدا كونه غبيا .

الو : آوشيك ؟

ماكودي : ابني ؟ لحمك ودمك ؟

(تبقى الو محدقة نحو إيفوزو عدة لحظات . ثم تهز رأسها بحيرة تامة ومطبقة ، تدور بيضاء وتذهب الى المنزل متراهلة أكثر مما مضى)

إيفوزو : (بالهدوء القاسي نفسه) انتظري يا أماه .. لم أخبرك بكل شيء .

□ سكان المستنقع □

(يبدأ يرغى الصابون على وجه الكاديبي)
الو : عرفت ما يكفي (توقفت ولكنها لم تستدر) ولكنني لم افهم
أبدا . وأشعر بالتعب يا بني . اعتقاد أني سأذهب الى
النوم .

إيفونو : الا تريدين ان تعرفي اخبار زوجتي ؟ . الا تهتمين بالطفلة
الصالحة البسيطة التي طلبت يدها للزواج بي من اجل
مصلحتي ؟

(تذهب الو ببطء خارج الغرفة .

(يبدأ إيفونو بالحلاقة للكاديبي . هناك صمت

إيفونو : (دون توقف) أبي . أبي ، قل يا أبي ، هل أخي كرجل احسن
مني .

ماكوردي : لا ، يا ولدي . قلبه فقط اكثرا ملائمة للمدينة .

إيفونو : ونحن اضافة الى ذلك توأمان ، وبالرغم من ذلك فقد تطلع
الى زوجتي ، لقد تطلع الى زوجتي ، اتفق معها وذهبت
الى .. قل يا أبي ، هل النساء سهلات كثيرا تحت تأثير
الثروة الى هذا الحد ؟ هل النساء كلهن سواء ؟

ماكوردي : الو مختلفة . لقد ادارت رؤوسهم ولكنها حفظت رأسها .

إيفونو : شكرا يا أبي . أين الفريب الذي سيكون خادمي ؟

المتسول : هنا يا سيدى .

إيفونو : أنت عميان البصر معروفون بالموهبة اكثرا من انسان حكيم .
انت اكتشفت من صوت الكاديبي أنه سمين .. أهدا يا كاهن

□ سكان المستنقع □

المستنقعات ، فالملوسي حادة ، ويدعي غير مستقرة .. أما زلت
منتقبها اليـ أـيـهاـ الخـادـم ؟ـ لـقـدـ اـسـتـمعـتـ اليـ ،ـ اـهـنـاكـ شـيءـ
فيـ صـوـتـيـ يـخـبـرـكـ ماـ هوـ النـقـصـ ؟ـ هـلـ هـنـاكـ شـيءـ فيـ صـوـتـيـ
يـخـبـرـكـ :ـ لـمـاـذـاـ تـهـجـرـ العـرـوـسـ جـانـبـ زـوـجـهـ ،ـ وـلـمـ يـمضـ عـلـىـ
زـوـاجـهـ ثـلـاثـةـ أـشـهـرـ ؟ـ

المتسول : يجب أن أكتشف الجواب في صوت العروس .

ايغزو : ذلك كلام حكيم . . انت تمتلك مكتسبات الخادم الحقيقي .

ماكوري : أنت تتكلم بغرابة يا إيفوزو . ما الذي يدور برأسك ؟

إيفوزو : انها مجرد لعبة اطفال يا أبي . مجرد اعبة الفاز ، لقد اجبت
أنت على أسئلتك ، وكذلك خادمي فعل . والآن دور الكاديبي.

کادیبی : انا جاہز ۔

إيفونو : أستلقي معك أيها القديس يجب أن تكون بطريقة ملتوية ،
ولتكن ستحلها لأنك تتكلم بصوت الآلهة ... ؟

كاديبي : كما قلت سابقا أنا جاهز .

إيفونو : من يجب أن يهدّي ثعان المستنقعات ؟

كاديي : الكاديي .

إيفوزو : من يأخذ هبات الناس بانتظام بحيث يتغذى الحيوان وينام
فريبا العين بوليمة القربان ؟

كاديسي : الكاديسي .

□ سكان المستنقع □

ايغوزو : (يزداد حديثه سرعة وكثافة) على من تعتمد الأرض حتى يحسن إليها الثعبان ؟ أخبرني بذلك أيها القديس . أخبرني بكلمة واحدة .

كاديبي : الكاديسي .

ايغوزو : هل ترى قناعي أيها القديس ؟ هل هو من القرية ؟

كاديبي : نعم .

ايغوزو : هل كانت الغابة تنموا في هذه القرية ؟

كاديبي : نعم .

ايغوزو : هل غنى مع الآخرين ؟ بكى مع الآخرين ، هل خدم المستنقعات مع بقية الفيلة ؟

كاديبي : نعم .

ايغوزو : ولذلك فان الثعبان لا يمكن أن يقيء في الفصل الجائر ويفرق الأرض ، ولذلك فانه لا يمكن أن يتطلع الرحالة المتهور ويزدرده في اللحظة الجائرة . الم اقدم معزاتي الى الكاهن ؟

كاديبي : نعم .

ماكوردي : ايغوزو ، حراس الجو أحيانا يكونون بخلاء بالاحسان .

ايغوزو : اسكت يا أبي .. وهل قدّم لهم القربان نيابة عن الثعبان ؟

كاديبي : نعم .

□ سكان المستقى □

إيفونو : قدم كل الذي وصله من القمع حتى الثور ؟

كاديبي : كل شيء .

إيفونو : المعاة والفروج الابيض اللذين وهبتهما قبل ان اذهب ؟

كاديبي : كل شارة وريشة .

إيفونو : وهل تم التوضيح ان القربان كله مني بشكل جلي - اذ انتي طلبت الحماية من السماوات لي ولبيتي ولا بي ولا مي ولزوجتي ولا رضي ولا ثاث منزلي ؟

كاديبي : كل الصلوات تليت .

إيفونو : ومنذ بدت احرث التربة ، ألم اعطه حقه منها ؟ ألم اجلب حبات العدس الاولى للمزار ، وأسكب الزيت الاول فوق الهيكل ؟

كاديبي : بانتظام .

إيفونو : وعندما بارك الكاديبي زواجي ، وربط عقدة السماء ، ألم يعد بحياة طويلة ؟ ألم يعد بالأطفال ؟ ألم يعد بالسعادة ؟

(كان إيفونو قد حلق كل شيء ما عدا لطخة من رغوة الصابون ، ويبقى واقفا بيده فك الكاديبي السفلي ، واليد الأخرى تمسك بلا اكتراث بالموسي على الجانب الآخر من وجهه)

كاديبي : (لم يجب هذه المرة)

□ سكان المستنقع □

إيفوزو : (ببطء وقرف) لماذا أنت سمين هكذا يا كاديبي ؟
(الطبال يحدق ، يتعدد ثم يركض خارجا ، يتحرك الخادم
بشكل أقرب إلى الباب)

ماكوردي : (يفرك أصابعه حول راسه) فلتسامحني السماء ، ما الذي
حدث هنا الليلة . أرجو أن ترفض الأرض مقالة ابني الحمقاء .

إيفوزو : لقد كذبت على المنطقة يا كاديبي ، وخنقتها في حظائر الثعبان .
ماكوردي : ولدي . استمع اليـ . . .

إيفوزو : اذا ذبحت عجلا تافها ، هل تعتقد ان الأرض يمكن ان تتنفس
ثانية ؟ اذا ذبحت كل بهائم المنطقة وقدمت كل مقياس من
الصلاح قربانا ، هل يتغير الأمر بالنسبة لحياتنا يا كاديبي ؟
وهل يتغير شيء من مصائرنا ؟
(يهرب الخادم أيضا) .

كاديبي : (في صوت مخنوق) ماكوردي . تكلم مع ابنك .

المتسول : سيدى . . . سيدى . . .

يحلق إيفوزو آخر كمية من رغوة الصابون بضررية سريعة ،
جعلت الكاديبي يجفل ، يتركه ويرمي الموسى على الطاولة)
(ويندفع كاديبي فورا ممزقا ثوب العلاقة من رقبته . ذاهبا
نحو الباب)

كاديبي : (لاهثا) ستدفع ثمن هذا .. أقسم سأجعلك تدفع ثمن
هذا .. هل تظن أنك تستطيع أن تجعل الكاديبي حمارا ؟
هل تظن أنك تستطيع أن تسكب انتهاكك للحرمات في أذني
دون عقاب ؟ .

□ سكان المستنقع □

ايغوزو : اخرج بسرعة يا كاديبي (يفرق في الكرسي) وفي المرة القادمة عندما ترغب الاحتفال بايقاف المطر ، لا تختر الحلاق الذي يفرق محصوله تحت الوحل .

كاديبي : ستدفع الثمن ، أقسم بذلك .. ستدفع ثمن هذا .
(يلقي عنه الملاعة ويخرج)

ماكوري : ماذا فعلت يا ولدي ؟
ايغوزو : اعرف أن الفيضانات يمكن أن تجيء ثانية . وأن المستنقع سيستمر بالضحك على مسامعينا . أعرف أننا نستطيع أن نفذّي ثعبان المستنقع وأن نقتل قدمي الكاديبي – ولكن الضباب سيبقى يتتصاعد ويعفن سوابل القمح .

ماكوري : يجب أن أذهب خلفه حتى لا يهيج القرية ضدنا (يقف عند الباب) هذا منزلك يا ايغوزو ، وأنا لن أطردك منه ولو كان العالم كله ضنك . ولكنك من المستحسن لك أن تعود إلى المدينة إلى أن تنسى هذه .

(يخرج)

(صمت)

المتسول : (بنعومة) .. سيدى .. سيدى .. يا ذباتح الثعابين .

ايغوزو : (بصوت متعب) اتعجب ما الذي دفعني لهذا .

المتسول : ماذا يا سيدى ؟

ايغوزو : هل تعتقد أن قوتي الوحيدة كانت كذلك من اليأس ؟ أم أن هناك شيئاً من الرغبة كي أثبت ذاتي ؟
(يبقى المتسول صامتاً)

□ سكان المستنقع □

ايغوزو : صاحب السمين ذهب . ولكن هل يظل مبتعدا ؟

المتسول : اعتقد أن الرجل العجوز على حق . يجب أن تعود إلى المدينة.

ايغوزو : هل هناك فائدة ممكنة اذا تغيرت الأرض الموجلة الى أخرى .

المتسول : سأتي معك وأصبحك . وان كانت هناك حاجة سأتسلل من أجلك .

ايغوزو : (يحدق به ، يهز رأسه ببطء) ، اي نوع من الناس أنت ؟
وهل استأهل منك حتى تتسلل من أجلي ؟

المتسول : جعلت نفسي خادمك . هذا يعني اني يجب ان اشاركك شدائرك .

ايغوزو : انا متعب جدا كي افهم كل هذا . اعتقد انه يجب علينا الذهاب الى السرير . هل اعطيك مكانا تنام فيه ؟

المتسول : هل سأعود معك الى المدينة ؟

ايغوزو : لا يا صديقي . أنت تحب هذه التربية . وتحب أن تجلبها بيديك . أنت تحلم بشقّ خطوط الزراعة تحت الفيضان .
وان تصنع كرات صغيرة من الوحل كي تختلف بذورك .
اليس كذلك ؟

المتسول : نعم ، يا سيدي .

ايغوزو : وانت مؤمن ، اليس كذلك ؟ اما زلت تؤمن بما تزرعه ؟ ان ذلك سوف يورق وسترى شمس المحصول .

المتسول : لا بد . ففي تجوالي ، اعتقد اني نمت براعة المداوي .

□ سكان المستنقع □

إيفونو : اذن ابق . ابق هنا واعتن بالمزرعة . يجب ان اذهب .
(يقطع الغرفة كأنما ليذهب الى المنزل . يتردد عند الباب .
ثم يستدير ويسير ببطء مبتعدا)

أخبر اهلي اني لم استطع البقاء كي اقول لهم الى اللقاء .

المتسول : هل ستذهب الان يا سيدي ؟

إيفونو : يجب الا اكون هنا عندما ينادي الناس الى سفك الدماء .

المتسول : لكن الماء مرتفع ، يجب ان تنتظر حتى ينخفض مستوى الفيضان .

إيفونو : لا . اريد ان اجذف اثناء ذهابي .

المتسول : اليك الوقت ليلا ؟

إيفونو : بلى .

المتسول : اذن سأتي معك . انا اعرف الظلام . دعني آتِ معك عبر المستنقع . حتى حافة النهر .

إيفونو : اعميان مجتمعان في الظلام ؟ لا .

المتسول : وكيف ستقطع النهر ؟ صاحب المعبر لا يتواجد وقت الظلام .

إيفونو : (ما زال ناظرا خارج النافذة . يصمت . يسير بعيدا .
يمسك شفل الرجل العجوز بحركات ذاهلة . يرميه وينظر للأعلى)

الأطفال والعجز والعاجائز والمهترئون والبساطاء يمكثون هنا ايها الخادم .

(يمشي ببطء للخارج)

□ سكان المستنقع □

المتسول : ولكنك ستعود يا سيدي ؟

(يتباطأ ايفوزو قليلا ، ولكنه لا يقف)

المتسول ؟ اسراب السنونو تجد اعشاشها ثانية عندما ينقطع الجليد . حتى الخفافيش يهجر الجحور المظلمة في الاشجار ويضرب الاوراق الرطبة بأجنحة من جلد . كان هناك اجنحة في كل مكان عندما مسحت قدمي عند بابكم . سمعت الصرصار يحفر بنفسه تحت المفصل كما قال لي الرجل العجوز

(يتارجح الباب . يتاؤه المتسول . ويشوّر بيديه ويقول)
سأكون هنا لا قدام فائدة .

(مصابيح الزيت تنطفئ ببطء ثم بشكل نهائي . يبقى المتسول في النقطة نفسها . ضوء القمر يسقط فوقه من خلال النافذة .)

النهاية

الكاتب الافريقي « وول سوينكا » في سطور :

تثقف « وول سوينكا » في كل من جامعتي (ابادان وليدس) . وتولى مناصبه التعليمية في كل من جامعتي « ايغلي وابادان » . انه لم يكن مشهورا في نيجيريا وانكلترا ككاتب مسرحي فحسب وانما كشاعر وممثل ومخرج أيضا . نشرت قصائده في المجالات والصحف مثل : « انكاو نترو التايمز لتراري سبليمنت » .

□ سكان المستنقع □

لعب سوينكا دورا هاما في تكوين وتشجيع المسرح في نيجيريا ، مشكلا بذلك فرقته الخاصة ، اقنية ١٩٦٠ ، التي قدمت انتاجه الاول من المسرحيات (رقصة الغابات) احتفالا بعيد استقلال نيجيريا عام ١٩٦٠ . ومثلت مسرحيته (الطريق) في لندن في مهرجان فنون الكومونولث (رابطة الشعوب البريطانية) عام ١٩٦٥ . نال جائزة الدراما المنشورة في المهرجان الاول للفنون الزنجية في « داكار » عام ١٩٦٦ .

وقد أعيد تمثيل مسرحيته « الاسد والجوهرة » في لندن على مسرح البلط الملكي عام ١٩٦٦ .

مسرحيته الاخيرة ، حصاد كونجي ، اخرجت أيضا في داكار .



المحتوى

٣	كلمة التحرير - د. بثينة شعبان
٧	- ملف ما هو الأدب
٩	الادب والنظرية الادبية - ترجمة : ثائر ديب
٢٤	الادب ، الى اين ؟ - د. فاطمة الجيوسي
٤٤	البحث عن نقطة الصفر
٥٥	اعمال دوستويفسكي والادب - ترجمة : د. غسان مرتضى
٧٧	صرخة جيل بلا وداع - دراسة بقلم : صلاح حاتم
٩٩	الحكاية الخرافية - ترجمة د. محمد فؤاد نعناع
١١١	المادة في الابداع الكلمي - ترجمة: يوسف حلاق
١٢٨	جان - بول سارتر والادب الملزوم - ترجمة: زيادة العودة
١٥١	عن المنفى - ترجمة: هاتف الجنابي
١٦٤	خمسة عتاب في أذني - حنا عبود ، محمد ادريس

- ملف القصة

- ١٧٧
- ١٧٨ ساعة المطبخ - ترجمة : صلاح حاتم
- ١٨٣ في الليل تنام الجرذان - ترجمة : صلاح حاتم
- ١٨٩ أنت تذهب كثيرا الى هيدلبرج - ترجمة د. حسن سحلول
- ٢٠٠ لو لم اكن أنا نفسي ؟؟ فمن أكون ؟ - ترجمة د. ابراهيم يحيى الشهابي
- ٢١٧ احزان السكر - ترجمة : عيسى اسماعيل
- ٢٤١ - المسرح
- ٢٤٢ مسرحية سكان المستنقع - ترجمة : سعيد السطلي



9. A Whisper in the ears of Hannah Aboud , by Muhammad IDRIS	164
 Story	177
1. Kitchen's Clock , by Folinfang Bourshirt , tr . by Salah Hatim	178
2. AT Night Rats Sleep , by Folinfany Bourshirt , tr . by Salah Hatim	183
3. You go to frequently to Haydilberg , by Henrick Paul , Tr . by Dr . Hassan Sahloul	189
4. If I Weren't myself who am I ? Frank O' Conuer Tr. by Dr . Ibrahim Yahiya Shihabi	200
5. The Sorrows of Drunkenness , John Shifer Tr . by Aissa Ismael	217
 Drama	241
1. The drama of the inhabi tants of the by Wool sonica, Tr . by Said Satli	242



Contents

WHAT IS LITERATURE	7
1. LITERATURE AND LITRARY . THEORY A PROBLEM OF DEFINITION, by TERRY EAGELTON , TR . by THAYER DEEB	9
2. LITERATURE WHERE TO ? M. Blauncher , Tr. by Dr . Fatima AL Jiussi	43
3. The Works of Dostouvesky and Realistic Literature in the United States . U. E. Sakhar yakof , Tv . by Dr . Ghassan Murtada	55
4. A Scream of a Generation Without Farewell by Folinfang Bourshirt , Tr . by Salah Hatim	77
5. A FAIRY TALE , by Therese Poser , Tr . by Dr . Muhammad Fouad Nana	99
6. Subject in Creative Vocabulary , Michael Bachtin , Tr . by Yossif Hallaq	111
7. Jean Paul Sarter and Committed Literature by Alber Leonar , Tr . by Ziyad Owdeh	128
8. A bout Exile , by Gisswaf Miyoush , Tr . by Hatif Al Jinabi	151

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(*Foreign Literature Quarterly*)

No. 80 Year 20 Autmn 1994

Responsible Director

Dr. ALI OKLA ORSAN

Editor

ANTON MAKDESY

Executive Editor

Dr. BOUTHAINA SHAABAN

Editorial Board

Dr. NADIA KHOST

HANNA ABOOD

MICHEL KILO

RAFAT ATFI

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(*Foreign Literature Quarterly*)

NO. 80 Year 20 Autumn 1994

